الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التبسي
كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية و الانسانية
قسم الآداب واللغة العربية

مدرسة الدكتوراه في النقد
والدراسات الأدبية واللغوية
تخصص النقد والمناهج
قطب جامعة تبسة

نظرية القراءة والتلقي في الخطاب النقدي العربي المعاصر

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في النقد والمناهج

إعداد الطالبة :
فدوى سبـــاع

إشراف الدكتور:
يوسف الأطرش

العام الجامعي: 2009/ 2010م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التبسي
كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية و الانسانية
قسم الآداب واللغة العربية

مدرسة الدكتوراه في النقد
والدراسات الأدبية واللغوية
تخصص النقد والمناهج
قطب جامعة تبسة

نظرية القراءة والتلقي في الخطاب النقدي العربي المعاصر

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في النقد والمناهج

إعداد الطالبة :
فدوى سبـــاع

إشراف الدكتور:
يوسف الأطرش

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
د. عمر عيلان	أستاذ محاضر أ	م. ج خنشلة	رئيسا
د. يوسف الأطرش	أستاذ محاضر أ	م. ج خنشلة	مشرفا ومقررا
د. رشيد رايس	أستاذ محاضر أ	جامعة العربي التبسي	عضوا ممتحنا
د. لحضر عيكوس	أستاذ التعليم العالي	جامعة العربي بن امهيدي أم البواقي	عضوا ممتحنا

العام الجامعي: 2009/ 2010م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

مقدمة:

يقوم الخطاب النقد الأدبي المعاصر على محاورة النص الأدبي من أجل اكتشافه، وهذا يقتضي سلامته بالاعتماد على خطى النقد الأدبي المنهجي الهادف إلى تقديم معرفة، ولا يكون هذا إلا بتحديد النظرية النقدية المراد تتبعها والاعتماد عليها، وذلك بفهم أصولها في العلوم الانسانية، أما عدم التزامه بذالك فسينجر عنه أزمة تربكه وتشوش على متلقيه، منبع هذه الأزمة هو جزء من تخبط الذاتي مع الموضوعي أثناء تلقي المنهج النقدي ومحاولة تطبيقه أو التعريف به، ولعل هذه الأزمة هي التي جعلت النقد العربي

المعاصر مختلفا ومتباينا عن مسار النقد الأدبي الغربي المعاصر، ويعود هذا لأسباب كثيرة لعل أهمها: مشكلة البحث عن منهج نقدي والتي لاتزال غير واضحة وغير مستقرة؛ لأن النقد الأدبي العربي لا يزال في مرحلة الاستيعاب للمناهج الغربية المعاصرة، التي تنوعت وتعددت وتشابكت بصورة تجعل مجرد متابعتها أمرا شاقا وصعبا، فرغم كل الجهود التي قدمها ويقدمها النقاد العرب سواء في مجال الترجمة أو في مجال التطبيق لا يزال هناك غموض يعتري فهمنا للمناهج النقدية، وقد لا نبالغ إن قلنا أننا نتعرف على منهج نقدي عند ناقد معين ونجده بصيغة مغايرة عند ناقد آخر.

لكن، هذا لا يجعلنا نتجاهل بعض الجهود النقدية العربية المعاصرة الجادة والطامحة إلى الارتقاء بالإجراء النقدي العربي، وإن كانت قليلة، فهي تعفينا من تعميم الحكم على الخطاب النقدي العربي المعاصر بأنه فاشل أو قاصر.

تتبع الممارسات النقدية العربية المعاصرة المهتمة بالمناهج النقدية المعاصرة تشير إلى إشكالية فهم المنهج واستيعاب المصطلح، وليس النقد العربي كله منهج أو مصطلح بل هذان القطبان هما القاعدة التي يبنى عليهما الإجراء النقدي الصحيح، فالمصطلح يحمل مفاهيما لغوية تعود في الأصل إلى المنهج، وإذا كان المصطلح أداة لفهم المنهج، فقد أصبح واحدا من الإشكاليات التي عرقلت الخطاب النقدي العربي المعاصر بسبب قصور الترجمة، أما المنهج فهو رؤية متكاملة وغيابه في الاجراء النقدي يعني فسح المجال للأحكام الذاتية والمطلقة، وعدم الالتزام به في الخطاب النقدي العربي يجعله يتصف بعدم الاستقرار.

أصبحت ظاهرة الافتقار للمنهج والمصطلح مصاحبة للكثير من الممارسات النقدية العربية المعاصرة، ورصدها وتحديد معالمها وإيجاد البديل يستدعي استيعابا مكثفا للعديد من المناهج النقدية في مهد ظهورها وفهم النظرية النقدية التي تنهل منها، فمن مميزات النقد الغربي تنوع مرجعياته وتداخلها فيما بينهما.

أصبحت نظرية القراءة والتلقي في النقد الأدبي المعاصر المحور الذي تدور حوله معظم الدراسات والنقاشات الصادرة في الكتب والمجلات أو في الملتقيات والندوات النقدية، هذا الاهتمام ليس نابعا من حداثتها في الساحة النقدية، وإنما لكونها بديل نقدي أراد الثورة على المناهج السياقية والنسقية، وذلك بالجمع بين أفضل مميزاتها وتجاوز

نقائصها، من أجل مقاربة النص الأدبي بشكل يقيه من الانغلاق والانحصار في المعنى الواحد.

وإذا كان بعض النقاد قد نعتوا نظرية القراءة والتلقي بالانطباعية الحديثة وحكموا عليها بأنها غير ناجحة ولا جدوى من إجرائها، فإن بعضهم يرى أن إجراءاتها تتيح قراءة النص الأدبي بما يلائم متلقيه الذي يستطيع أن يضفي على ذاتيته خبرة مصقولة بمنهج القراءة.

ليس المقصود هنا بالذاتية، الذاتية المنفلتة من المنهج المحدد للقراءة، وإنما الذاتية التي تؤمن بأن الكشف عن المعنى النهائي للنص الأدبي غير وارد؛ لأن ما تدعو إليه نظرية القراءة والتلقي هو التعامل مع النص الأدبي كإبداع نبحث فيه عن سماته وإشكالاته وتفرده ومصدر غموضه وحيويته، فالقراءة هي وحدها التي تقي النص من الجمود؛ لأنها مبنية أساسا على الحوار بين الذات التي ترفض مجرد الذوق والمزاجية إلى التلقي الإيجابي الذي يهدف إلى انتاج دلالات تفك شفرة النص من أجل جعله منفتحا على قراءات غير نهائية.

شكلت نظرية القراءة والتلقي نقلة في مجال النظرية النقدية، فحاولنا في هذا البحث أن نتقصى كيفية تلقيها في الخطاب النقدي العربي المعاصر، وذلك بالتعرف على حدود استثمار مقولاتها، خاصة وأنها من أكثر النظريات النقدية تشعبا فيما يخص المرجعيات التي اعتمدت عليها، وفهمها يستدعي فهم ما أطرته من مفاهيم، وقد تتشابك وتتعالق مع مفاهيم تعود إما للفلسفة أو التاريخ أو لعلم الاجتماع.... والبحث عن حضورها في الخطاب النقدي العربي المعاصر يستدعي التعرف على الإجراءات التي يتيحها نقد النقد لأننا نستنتج نماذج نقدية معاصرة تحاول تقديم نظرية القراءة والتلقي إما بالتعريف بها أو بتطبيقها على نصوص أدبية عربية، لذلك كانت إشكالية البحث تدور حول مدى استيعاب الخطاب النقدي العربي المعاصر لمقولات نظرية القراءة ولتلقي؛ هل اقتصرت جهود النقاد العرب على فعل الترجمة أم تجاوزته إلى التطبيق؟ هل كان ثمة انسياق تام أثناء عملية التلقف المعرفي لهذه النظرية، أم برزت اجتهادات تواكب الطبيعة الإبداعية العربية؟ وهل كانت هناك قطيعة معرفية ونقدية مع التراث النقدي العربي أثناء التلقي؟ أم كان هناك استيعاب للإرث النقدي العربي قبل تعريض النصوص الأدبية العربية للمساءلة النقدية

وفق هذه النظرية ؟ ويمكن جمع هذه الأسئلة في سؤال واحد جوهري مفاده: هل استطاع الخطاب النقدي العربي المعاصر أن يستوعب نظرية القراءة والتلقي؟

نحتاج قبل الإجابة عن هذا السؤال إلى التعرف على مفاهيم نظرية القراءة والتلقي ولا يتأتى هذا إلا إذا بحثنا في الإرهاصات الممهدة لظهورها و التي وفقها تبلورت أفكارها، لهذا جاء الفصل الأول معنونا **بالخلفية المعرفية لنظرية القراءة والتلقي**، والمتمثلة في الخلفية الفلسفية والخلفية النقدية، و قد حاولنا من خلال هذين المحورين أن نوضح كيف أن مفاهيم نظرية القراءة والتلقي تأخذ بعدها النقدي عن طريق الإفادة من هذين المحورين الفلسفي والنقدي، فالفلسفة السوفسطائية قدمت فكرا يقوم على طريقة الإقناع، أما فكر **أرسطو** فهو دعامة لكل فكر إنساني؛ لأنه بحث في حقيقة الإبداع وسبل تحققه، فنادرا ما نجد نظرية نقدية لم تنهل من فكره، أما الفلسفة الظاهراتية والفلسفة التأويلية فقد جعلتا من التلقي فعلا لا يخلو من الفهم والإدراك، أما الخلفية النقدية فقد ركزنا فيها على أهم المناهج النقدية وأكثرها انتشارا في الساحة النقدية التي عملت نظرية القراءة والتلقي على تجاوزها بالدرجة الأولى واستثمار ما أغفلته في اجراءاتها بالدرجة الثانية، ولم نشأ أن نتجاوز في إطار الحديث عن الآراء المهتمة بالتلقي ما قدمه التراث النقدي العربي القديم، ليس من باب المقارنة وإنما من أجل التأكيد على أن فكرة التلقي كانت مثبة في التراث النقدي العربي بشكل غير مباشر، يغيب عنها التأطير المنهجي الذي يستهدف قواعد بعينها تحدد عملية التلقي وشروطها.

أردنا في الفصل الثاني التعريف بنظرية القراءة والتلقي، فكان العنوان الخاص بهذا الفصل هو: **أطروحات نظرية القراءة والتلقي**، ركزنا أولا على ما قدمه **هانز روبرت ياوس** في كتابه (جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي) نظرا لأسبقيته بالمقارنة مع كتاب **فولفغانغ إيزر** (فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية)، بحثنا من خلال هذين الكتابين عن الإجراءات التي ارتآها لنظرية القراءة والتلقي بالاستشهاد بما اقترحاه، وكان لا بد من عقد مقارنة تجمع بين فكر العلمين في أوجه التشابه والاختلاف بينهما.

ركز الفصل الثالث على الممارسة النقدية العربية المهتمة بنظرية القراءة والتلقي على مستوى التنظير فجاء عنوانه، **استقبال النظرية في الخطاب النقدي العربي المعاصر**، حاولنا البحث عن مميزات الممارسة النقدية العربية في مجال الترجمة وكيفية تعريف القراء العرب بها، أما الفصل الرابع المعنون **تطبيقات النظرية في الخطاب النقدي العربي**

المعاصر، فقد حاولنا من خلاله قراءة الممارسة النقدية التطبيقية العربية، وذلك بتقديم نماذج شائعة في الساحة النقدية العربية سواء في المغرب العربي أو في المشرق، ولأن فهم النظرية مرهون بطبيعة المصطلح واستيعاب المنهج؛ فقد حاولنا أن نبحث عن حظ هذين المحورين من الفهم والاستيعاب عند النقاد العرب.

كان لبعض الكتب النقدية المهتمة بنظرية القراءة والتلقي الأثر البالغ في توجيه منهجية البحث، وتوزعت هذه الكتب، بين الكتب المترجمة والكتب العربية، ومن أهمها كتاب **روبرت سي هول** (نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية) حيث اعتمدنا عليه في التعرف على الأصول المعرفية لنظرية القراءة والتلقي، بالإضافة إلى كتابي **ياوس وإيزر** السالف ذكرهما، والكتب المهتمة بالمناهج النقدية، مثل كتاب **جان بياجيه** (البنيوية)، موسوعة **لالاند** الفلسفية التي أعانتنا في التعريف ببعض المصطلحات المعاصرة، بالإضافة إلى بعض الكتب النقدية العربية المهتمة بالنقد الأدبي المعاصر.

أنهيت بحثي بخاتمة ضمنتها ما استطعت أن استيعابه من خلال تعرفي على نظرية القراءة والتلقي ومفاهيمها وهدف منهجها، وما أتاحه لي نقد النقد من إمكانية الوقوف على مناطق الجدة والقصور في تلقي الخطاب النقدي العربي المعاصر لهذه النظرية، وحاولت من خلال هذه الخاتمة تقديم تصوري لقيام مقاربة نقدية عربية معاصرة تستوعب الإرث النقدي لهذه النظرية وغيرها بما يخدم النص الأدبي العربي.

حاولنا من خلال هذا البحث تقديم إفادة ولو بسيطة وجدنا فيها المشقة والمتعة، وبين المشقة والمتعة فسحة أمل تصبو إلى أن ينال هذا العمل القبول، فمهما بذل المرء من جهد لا بد أنه جهد يحتاج إلى تمحيص ومراجعة نظرا لأن طريقة البحث تحتاج دائما إلى ترقيع وإعادة مراجعة، ولا أزعم هنا أنني أعطيت البحث حقه؛ لأن من أهم الصعوبات التي واجهتني هي صعوبة الحصول على المصادر والمراجع المتخصصة في البحث عن نظرية القراءة والتلقي، أو تلك المتخصصة في النقد الأدبي المعاصر.

احتوى البحث بعض الرموز التي تختصر مصطلحات خاصة بالتهميش وهي:
(د.ت): دون تاريخ. (د.ط): دون طبعة. ج: جزء. م: مصدر أو مرجع. م. م: المرجع أو المصدر المذكور. مج: مجلد، ع: عدد. ص: صفحة. ن: الصفحة نفسها.

في الأخير لا يسعني إلا أن أحمد الله وأثني عليه على ما يسره لي، وأتوجه بشكري الخالص لأستاذي المشرف، الدكتور يوسف الأطرش، الذي ساعدني بتوجيهاته المعرفية

والمعنوية، كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المساعد الدكتور فيصل حصيد، والذي لم يدخر جهدا في تتبع البحث خطوة بخطوة فكان لي نعم الموجه والمعين، وأتقدم بشكري أيضا إلى أستاذي الدكتور عمرو عيلان رئيس المشروع النقدي الذي أتاح لنا فرصة البحث، وسخر لنا وسائل المعرفة من خلال توجيهاته وتشجيعاته، كما لا أنسى اهتمام وتحفيز الأستاذ رشيد بلعيفة والأستاذ عبد الحميد ختالة.

وكل الامتنان والتقدير لمعهد الأدب واللغات بالمركز الجامعي عباس لغرور بخنشلة وجامعة العربي التبسي لمنحهما فرصة الظهور بهذا البحث.

الفصل الأول

الخلفية المعرفية لنظرية القراءة والتلقي

تمهيد

I- الخلفية المعرفية لنظرية القراءة والتلقي

I-1 الخلفية الفلسفية

1-1 الفلسفة السوفسطائية

1-2 التلقي في كتاب (فن الشعر) لأرسطو

1-3 الفلسفة الظاهراتية

1-4 الفلسفة التأويلية

I-2 الخلقية النقدية

2- 1 الشكلانية الروسية

2- 2 الأسلوبية

2- 3 البنيوية

2-4 التفكيكية

2-5 سوسيولوجيا القراءة

2-6 مدارس النقد الألماني

2-6 -1 مدرسة جنيف

2-6 -2 جماعة برلين

تمهيد:

يرى بعض النقاد أن المناهج النقدية الغربية هي وليدة فلسفات تعاقبت عبر الأزمنة، هذه الفلسفات ليست فرعا معرفيا بقدر ما هي رؤية للعالم، حتى أنها أصبحت بديلا للدين عند الكثير من الشعوب، وامتدت الفلسفة إلى الأدب بأجناسه المختلفة، ليصبح الأدب حاملا لرؤية فلسفية للعالم، ومع الأدب يسير النقد الأدبي حيث يصبح هو الآخر منشغلا ببلورة رؤى فلسفية لمنهج أو مذهب أدبي وفق طرح تنظيري ينطلق من أسس الفلسفة التي اختارها، إذ تشكل أي منهج نقدي يعود بالأساس إلى مرتكزات يأخذها من فلسفات تقدم مفاهيم حول الوجود، إضافة إلى استدراك أو مخالفة المناهج النقدية التي سبقته، وعليه

فالحديث عن نظرية القراءة والتلقي يستدعي الوقوف عند الأصول المعرفية التي استقت منها إجراءاتها ومفاهيمها.

قدمت الفلسفة التأويلية طريقة للتعامل مع النصوص، تتمحور حول استنباط المعنى عبر عملية الفهم، وهذا بالانتقال من المعنى إلى الدلالة ثم تأويل النص، وركزت الفلسفة الظاهراتية على ترابط الوجود الظاهري للأشياء حيث تتفاعل الذات مع الموضوع ويكون المعنى هو نتيجة لتفاعلهما، فشكلت الفلسفة التأويلية والفلسفة الظاهراتية الخلفية المعرفية لنظرية القراءة والتلقي.

ساهمت فلسفة أرسطو المتمثلة في نظرية التطهير، والفلسفة السوفسطائية في تشكيل أفكار نظرية القراءة والتلقي ، حيث اهتم أرسطو بعناصر التلقي الثلاث وهي: النص والمؤلف والمتلقي، وبين دور كل عنصر، واهتم بالتفاعل الحاصل بينهم والذي يؤدي إلى الوصول إلى جمالية النص، وكانت أطروحات الفلسفة السوفسطائية قائمة على فن الإقناع، حيث قدمت طرقا لإقناع الآخر انطلاقا من الأساليب اللغوية التي تستهوي المتلقي وتضعه في حالة انبهار.

ترتكز نظرية القراءة والتلقي، على استثمار أو نقد وتجاوز أطروحات وإجراءات المناهج النقدية التي سبقتها، ففي نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر برزت المناهج التي تهتم بتاريخية النص واجتماعيته وواقعيته وأطلق عليها اسم القراءات السياقية ومنها؛ المنهج النفسي الذي يحلل النص الأدبي وفقا للشعور واللاشعور الخاص بالمؤلف، انتقده المنهج الاجتماعي الذي دعا إلى التعامل مع النص الأدبي من وجهة أخرى مفادها أن النص الأدبي مرآة عاكسة للمجتمع.

انتقل النقد الأدبي من القراءة السياقية إلى القراءة النسقية التي تعمل على الغوص في أغوار النص الأدبي، نتيجة ازدهار الدراسات اللسانية، فمجدت الشكلانية الروسية 'الأدبية'، على حساب السياق، ثم جاءت البنيوية لتجعل من النص بنية مغلقة، وظهورها مهد لظهور مناهج نقدية جديدة تحمل إجراءات جديدة مثلتها السيميائية والتفكيكية، فكانت سمة النقد الأدبي الحديث والمعاصر هي الاشتغال على تحليل النص من وجهات نظر متباينة أحيانا ومتكاملة في الكثير من الأحيان، فما وقعت فيه المناهج السياقية من قصور ركزت عليه المناهج النسقية.

مجيء نظرية القراءة والتلقي محاولة للإشارة إلى دور المتلقي في صنع المعنى المحتمل النص؛ لأنها ثارت على المناهج السياقية التي اهتمت بالمؤلف وظروفه التاريخية والنفسية والاجتماعية، والمناهج النسقية التي اهتمت بالنص كبنية مغلقة، فاهتمت الأولى بالمؤلف واهتمت الثانية بالنص، وجاءت نظرية القراءة والتلقي لتهتم بالمتلقي وعلاقته بالنص الذي أبدعه المؤلف.

I- الخلفية المعرفية لنظرية القراءة والتلقي:

I-1 الخلفية الفلسفية:

1-1 الفلسفة السوفسطائية :

السوفسطائي Sophiste « بوجه عام، من كان دأبه أن يستعمل الأقوال الأخلاقية والمغالطة في الكلام»[1].

اهتم التفكير السوفسطائي بالإنسان وأصبح هو مدار التساؤلات والنقاشات بعد أن كانت الفلسفة اليونانية تهتم بالدرجة الأولى بالميتافيزيقيا، حيث أصبحت السوفسطائية تفيد البحث في طبائع الأشياء وأصولها الأولى، ولم يعد هدفها البحث في الأخلاق « تختلف السوفسطائية، إذن عن الفلسفة القديمة فيما يتعلق بالموضوع الذي تعالجه أعني الإنسان والحضارة والعادات والتقاليد، فالسوفسطائية تعالج العالم الصغير Microsm (أي الإنسان) وليس العالم الكبير Macrosm (أي الكون) »[2].

كان ظهور الفلسفة السوفسطائية يعود أيضا إلى اختلاف الفلاسفة في بيان حقيقة الوجود، وتضاربت آراءهم في ذلك، فارتاب الناس وظهر فلاسفة يوجهون النقد وجهة جديدة وذلك بالتشكيك **في** آراء الفلاسفة السابقين، فلاسفة دائرة النقد لتشمل العقائد الدينية وسلوك الإنسان في حياته، وحقائق الأشياء، وتزامن مع ظهور السوفسطائيين ظهور نزاعات وخلافات في المحاكمات القضائية، وبدأت تلوح معهم بوادر ظهور فن جديد يدعى 'فن الخطابة' والذي استقى محاوره من فن الحوار الجاري في إطار هذه المحاكمات، حيث أصبح النزوح إلى الحوار والجدل ضرورة لا تغيب على الخصوم.

---

[1] – مجمع اللغة العربية. المعجم الفلسفي.(ط.1).الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1983. ص: 99

[2] – كوبلستون فريد ريك. تاريخ الفلسفة. المجلد الأول (اليونان والرومان).(ط.1). تر: إمام عبد الفتاح. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002. ص: 136

أهملت الفلسفة اليونانية قبل السوفسطائية دور الإدراك الحسي في المعرفة، فمثلا رأى بارمنيدس (540م) أن ثمة طريقتين للمعرفة: طريقة الحقيقة بواسطة العقل، وطريقة الظن بواسطة الحواس، وقد كان مناصرا للأول على حساب الثاني، و برر هذا التحيز بقوله أن العالم: « موجود واحد، لا بالمعنى الذي فرضه الطبيعيون، حيث فرضوا موجودا واحدا. ماء هواء ونارا، واستخرجوا منه كثرة الأشياء المتحركة، بل بمعنى أن العالم طبيعة واحدة ساكنة»[1] ، وحجته في ذلك أن الوجود « واحد، ثابت، كامل، واعتبر كل ما لا تتوافر فيه هذه الصفات –أي الوجود المتغير– وهما وضنا من صنع الحواس»[2]، إنه بذلك يعلي من شأن العقل ويجعل كل ما دونه ظن لا دليل له، ولهذا يعتبر« أول فيلسوف جرد مبدأ الذاتية»[3]، جوهر فكرهم هو الإنسان ووحده مقياس كل شيء فما يراه صواب فهو صواب بالنسبة له، وما يراه خاطئ فإنه خاطئ بالنسبة له، فالوصول إلى الحقيقة في نظرهم أم نسبي يختلف من فرد إلى آخر، ويمكن أن نلخص فكر الفلسفة السوفسطائية في آراء أهم أعلامها وهو **بروتاجوراس** **protagoras** (410 م– 480م).

اعتبر بروتاجوراس الإدراك الحسي هو أساس المعرفة، بمعنى أنه ربط الإدراك بالذات على اعتبار أن ما يبدو «لحواسي على أنه حق تماما مثلما يبدو لحواسك أنت أيضا» [4]، لقد أرجع الحكم على الوجود إلى الذات، حيث ما اعتبرته الذات موجودا فهو موجود، وما اعتبرته غير موجود فهو ليس موجودا إذ يقول: «ما يبدو لي حق فهو حق بالنسبة لي، وما يبدو لك أنه حق فهو حق بالنسبة لك»[5] ، فالإدراك الحسي الفردي عنده عنصر أساسي في المعرفة.

عارض **بروتاجوراس** مبدأ الكل المتجانس الذي يتكون معناه انطلاقا من تجانسه، مستندا إلى ما قاله هرقليطس الذي رأى أن الشيء المتجانس لا يمكن أن يكون حقيقة «لأنك لا تنزل مجرى النهر مرتين بشكل واحد لأن مياها جديدة تغمرك باستمرار»[6]، هذه

---

[1] – ناظم عودة خضر. الأصول المعرفية لنظرية القراءة والتلقي.(ط.1) . دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1998 . ص: 22

[2] – م. م. ص : ن

[3] – كرم يوسف. تاريخ الفلسفة الحديثة.(ط.4). دار المعارف، بيروت، 1966. ص: 30

[4] – ناظم عودة خضر. الأصول المعرفية لنظرية القراءة والتلقي. ص:22

[5] – فريدريك كوبلستون. تاريخ الفلسفة. المجلد الأول (اليونان وروما). ص: 142

[6] – ناظم عودة خضر. الأصول المعرفية لنظرية القراءة والتلقي. ص:32

الفكرة جعلت **بروتاجوراس** يجعل المعنى نسبيا معتمدا على فكرة الظن حيث جعله مدخلا أساسيا في المعرفة، فبعد أن حاول الطبيعيون جعل العالم مفهوما ومعقولا، انتهوا –حسب **بروتـاجوراس**– إلـى نتـائج مناقضـة للحـواس، وبعـد أن كـان الـدين قائمـا علـى أسـاس ميثولوجي، وعلى إثره ارتبط الإبداع والفن بالإلهام الإلهي أصبح دور الإنسان مهمشا في تكوين اعتقاد ذاته.

أراد **بروتاجوراس** أن يجعل الإنسان « مقياس الأشياء جميعا، فهو مقياس وجود ما يوجد منها، ومقياس لا وجود ما لا يوجد»[1]، وهو بهذا يعيد الاعتبار للذات ويجعلها طرفا في إنتاج المعنى، انطلاقا من أن الأشياء في الوجود خاضعة للتغير الدائم، والمتحكم في هذا التغير هو الإدراك الحسي الفردي، وهذا الافتراض طبقة السوفسطائيون على فن الخطابة، حيث اعتبروا المحتمل الذي يثير الظن عنصرا مهما في موضوع الخطابة، هذه الأخيرة التي شغلت اهتمام السوفسطائيين، كانت تعكس تصوراتهم المعرفية، وكان هدفها الأول هو إقناع المستمع، فسخروا لها تقاليد خاصة مركزين على البنيات المؤثرة في اللغة لأن الخطابة « هي فن القول الذي غايته الإقناع»[2] ، فاستعملوا كل ما في اللغة من سحر للبرهان لإقناع المستمع، وأخذوا على عاتقهم القيام بعملية التثقيف عن طريق هذا الفن، فكانوا يلقون دروسا في المدن لتلقين هذا الفن، واتسموا بنزعتهم الشكية التي كانت تستهوي الشباب، فكانوا يمزقون الشرائع الدينية والقواعد الأخلاقية وكل ما له علاقة بالتقاليد، وأبرز ما قدمه السوفسطائيون هو كشفهم وعن طريق الخطابة، أن القانون القضائي ليس محصنا من التغبير، وأنه غير مكتمل، والأهم من ذلك أنه قابل للتأويل ليفسحوا المجال بذلك لمحاولة فهم المعنى المختفي وراء الألفاظ الموضوعية لفقرات القانون، فجعلوا من اللغة وسيلة للتواصل والتأثير والإقناع، وهي الفكرة التي اهتمت بها نظرية القراءة والتلقي حيث أولت الاهتمام لما ما هو محتمل في النص.

1-2 التلقي في كتاب(فن الشعر) لأرسطو:

شغل الشكل الفلاسفة اليونانيين القدامى نظرا لطابعه المتغير والقابل للتطور عبر العصور، ويؤدي هذا التغير بالضرورة إلى وظيفة تتعلق في جانب من جوانبها بالتلقي، وقد اعتقد أفلاطون أن هناك ثلاث أشكال: « الشكل المثالي ومثاله السرير في عالم

---

[1] – كوبلستون فريدريك. تاريخ الفلسفة. المجلد الأول (اليونان وروما). ص:142

[2] – ناظم عودة خضر. الأصول المعرفية لنظرية القراءة والتلقي. ص:25

المثل، فصانعه إنما يصنعه لأجل الاستعمال طبقا للتمثال.الشكل الحقيقي، ومثاله السرير يصنعه النجار في الواقع، الشكل الحاكي ومثاله السرير الذي يرسمه الرسام، وبناء على ذلك فإن الشاعر التراجيدي المحاكي أيضا، وكغيره من المقلدين يبعد ثلاث مراحل عن الله وعن الحقيقة»[1] من هذا القول نستطيع القول أن الشكل المثالي قد احتل عند أفلاطون المكانة الأولى إذ اعتبره الأصل ودونه من الأشكال لا يمكن أن ترقى إلى مكانته.

شكل هذا التصور نظرية جديدة في الفلسفة اليونانية هي نظرية المحاكاة Imultion théorique مع **أفلاطون** والتي طورها فيما بعد تلميذه **أرسطو**، في كتابه (فن الشعر) حيث كانت جهوده نقطة تحول جديدة بوصفها قانونا للخطاب، تباينت آراء أرسطو مع أستاذه أفلاطون حول حقيقة الشعر انطلاقا من المقارنة الحاصلة بين عالمين؛ عالم المثل عند أفلاطون، وعالم الخيال أو العالم الرمزي عند **أرسطو**.

فسر **أفلاطون** بالمحاكاة حقائق الواقع، فاعتقد أن الحقيقة موجودة في عالم آخر غير عالمنا، وهو عالم المثل، والفن مشوه؛ لأن الشعر يبتعد عن الحقيقة مرتين « فالشاعر كالرسام يحاكي الطبيعة التي بدورها محاكاة لطبيعة سابقة في عالم المثل التابعة في مفهومه الخاص لما وراء الطبيعة الميتافيزيقا»[2]، وكأن الشعر يقع في منزلة محاكاة المحاكاة أو تقليد التقليد، وهو بعبارة أخرى تقليد لعالم الحقيقة فـ « لكي يوضح أفلاطون نظريته يضرب أمثلة على ذلك في الكتاب العاشر من الجمهورية منها: أن الإله خلق المثال الأول لسرير كمال من الصفات، وهو بهذا يعتبر الفكرة الأولى للسرير، ثم يأتي النجار ويضع سريرا، هذا السرير المصنوع الواقعي ما هو إلا تقليد أو محاكاة لسرير الإله المثالي، ثم يأتي المصور ويرسم السرير الذي صنعه النجار، دون أن يفهم مم يتركب، أو كيف يتركب، وبهذا التقليد أو المحاكاة يكون عمله بعيد عن الحقيقة بدرجتين»[3] .

انتقد **أرسطو** هذه الفكرة بشدة، فإذا كانت المحاكاة مع **أفلاطون** مجسدة في العلاقة الثابتة بين شيء موجود آنفا في عالم المثل ونموذجه في الواقع تعكس فلسفته المثالية، فإنها اكتسبت مع أرسطو طابعا مختلفا .

---

[1] – ناظم عودة خضر. الأصول المعرفية لنظرية القراءة والتلقي. ص:. 36

[2] – بسام قطوس. المدخل إلى مناهج النقد المعاصر.(ط.1) .دار الوفاء، الجزائر، 2006. ص: 28

[3]– طاليس أرسطو، فن الشعر. تر و تع: إبراهيم حمادة. (ط.1).مكتبة الأنجلو مصرية، (د. ت). ص: 65

اعتبر **أرسطو** المحاكاة استجابة لدافع نفسي لأنها فعل ذاتي، وقد طبقها على الفنون خاصة الشعر، فالشعر في اعتقاده « قد نشأ عن سببين كليهما أصيل في الطبيعة الإنسانية، فالمحاكاة فطرية و يرثها في الإنسان منذ طفولته... كما أن الإنسان –على العموم– يشعر بمتعة إزاء أعمال المحاكاة» [1].

لقد كان ميدان تطبيق **أرسطو** لمفهوم المحاكاة منصبا على المأساة بالدرجة الأولى؛ لأنها تحقق إثارة الشعور بالشفقة والخوف وهو ما يسميه بـ "**التطهير**" ، لذلك كان له حديث مطول حول الشعر وأجناسه ودرجة تأثيرها في المتلقي.

يرى **أرسطو** أن المحاكاة تشكيل لعالم رمزي، ميزته أنه لا يقلد الأصل المثالي كما عند **أفلاطون**، ما دام الأول مجرد تصور لأفكار، بينما اعتبرها **أرسطو** رد فعل لفعل واقع وملموس، والمحاكاة عند **أفلاطون** تثير الغرائز فتشوه الأصل في حين اعتبرها أرسطو تطهيرا للانفعالات« فالفرق بينهما هو أن أحدهما كان يعلم أن المحاكاة عالم خيالي، ومن خلال هذا العالم يؤدي وظيفته، وعلى النقيض من ذلك كان أفلاطون يرى أن هذه (الخيالية) صفة تشويه ضارة» [2].

وضع **أفلاطون** شروطا خاصة بعالم المثل، وعلى أساسها كان يقيم الأشياء، وعلى عكسه كان أرسطو يستنبط الشروط من داخل الفن نفسه، فقد كان يبحث عن حدود الأشياء ثم أجزائها للوصول إلى وظائفها، لهذا نجده يفتتح كتابه (فن الشعر) بقوله أنه يهتم بدراسة «الشعر بوجه عام، وعن أنواعه، وخصائص كل نوع »[3].

اهتم **أرسطو** فيما يخص عملية التلقي بأبعادها الثلاثة؛ النص، المؤلف والمتلقي ومنح كل واحد دوره الذي يحقق التفاعل في إطار هذه الثلاثية من أجل الوصول إلى جماليات النص، ولتحقيق هذا ربط عملية التلقي بالقدرة الإبداعية للمبدع «فلا ينبغي عنده أن يكون موضوع النص مستحيلا في رؤية الجمهور وإن كان ممكنا في ذاته، إلا إذا كانت براعة الشاعر وملكاته الفنية قادرة على تصوير الأمر النادر أو المستحيل في صورة الممكن لدى الجمهور»[4].

---

[1] – م. م. ص: 79

[2] – ناظم عودة خضر. الأصول المعرفية لنظرية القراءة والتلقي. ص: 38

[3] – طاليس أرسطو. فن الشعر. ص: 59

[4] – عبد الواحد محمد عباس. قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة. دائرة الوفاء،(د.ت). ص:45

رأى ضرورة توفر الشعر على عنصر الأسطورة، فرغم أن الأساطير من المواضيع التي يستحيل تقبلها عقليا، إلا أنه أكد على أن العلاقة بين النص والمتلقي، تكمن في التفاعل الحاصل بينهما انطلاقا من واقع المتلقي ومعتقداته من جهة، ومهارة الشاعر في نقل المستحيل غير المعقول (الأسطورة) إلى محتمل يمكن تصوره، فعلى الرغم من أنه وجد في عصر تجاوز فيه الفكر اليوناني مرحلة التفكير في الخرافات، إلا أنه تيقن إلى ضرورة جعل المسافة بين النص والمتلقي غير واضحة، وهدفه من هذا هو خلق التفاعل بينهما، هذا ما يجعلنا نطرح سؤالا حول مدى اهتمام أرسطو بالتلقي؟

المتصفح لكتاب (فن الشعر) **لأرسطو** ينتبه لاهتمامه بعواطف المتلقي، أو بصياغة أخرى نظريته "التطهير"، ففي تعريفه للتراجيديا يقول:« فالتراجيديا – إذن – هي محاكاة لفعل جاد، تام في ذاته، له طول معين في اللغة ممتعة لأنها مشوقة بكل نوع من أنواع التزين الفني. كل نوع منها يمكن أن يرد على إنفراد في أجزاء المسرحية؛ وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي... وبأحداث تثير الشفقة والخوف وبذلك يحدث التطهير» [1]، يمكن أن نستشف من هذا التعريف دعوة أرسطو إلى أن تتضمن المحاكاة الشفقة والخوف وهذا من أجل إحداث التطهير، إن فعل التطهير هو حصيلة تأثير العمل الإبداعي في المتلقي، وهذا يشير إلى تركيزه على بعد التلقي داخل الفن.

جعل **أرسطو** وظيفة الشعر بعيدة عن نقل الواقع حرفيا، ودعا الشاعر إلى مفاجأة المتلقي، فالشعر عنده يحدث في نفس المتلقي المفاجأة بعد أن يقدم له صورة مختلفة عن تلك الموجودة في الواقع، وقد وضع للمحاكاة منطلقات لتحقيق الهدف المرجو وهو إثارة المتلقي، يقول: «... يمكن أن يكون الشيء كاملا، ولكنه يفتقر إلى المدى المحدود والكامل، هو ما له بداية، ووسط، ونهاية » [2]، وبالتالي لا يمكن أن يكون العمل الإبداعي– سواء أكان شعرا أو نثرا– ذو فائدة ترجى إذا لم يحدث تأثيرا في المتلقي.

يصف **أرسطو** الشيء الجميل بقوله: « الشيء الجميل سواء أكان كائنا حيا أو أي مؤلف من أجزاء مختلفة يجب أن لا تترتب أجزاؤه في انتظام فحسب، بل يجب أيضا أن يكون ذا عظم ملائم، لأن الجمال يتوقف على محدودية الحجم، وعلى التنظيم»[3]، في

---

[1] – طاليس أرسطو. فن الشعر. ص:99

[2] – م. م. ص: 108

[3] – م. م. ص: ن

هذا القول يشترط أرسطو في تحقق الجمال عنصرين أساسيين هما "العظم" و "الترتيب" أو ما يسمى بـ: « النظام والتناسب»[1]، حيث يراعي التناسب في الجمال بمعنى أنه ينفر من التفاوت حتى لا يكون هناك صدمة تكذيب المتلقي للإبداع، فيدعو المبدع إلى أن يجعل من إبداعه يجري وفق نظام ليحقق المعنى بشرط تحقيق الإثارة، فيرى مثلا أن خاتمة الحكاية يجب أن تكون « نتيجة حتمية أو محتملة لما وقع من أحداث سابقة» [2]، إنه يدعو إلى أن يكون المعيار الموجه للإبداع هو نظام الطبيعة، لذلك يقول بضرورة استنباط خاتمة الحكاية من الحكاية نفسها فتصدر من الوقائع السابقة صدورا ضروريا لأن هذا التناسق يؤدي إلى تقريب العمل الفني من الطبيعة حتى وإن كان بعيدا عنها.

ربط أرسطو الجمال بالعواطف وجعله العنصر المحرك لها، لذلك دعا الشعراء إلى إثارة مشاعر المتلقي انطلاقا من توفر عنصر الجمال، وهو على خلاف **أفلاطون** الذي رأى أن الشعر مفسدة للأخلاق، بما يحتويه من تمويه وخروج عن المألوف لذلك أخرج الشعراء من مدنيته الفاضلة، وعلى عكسه أشاد أرسطو بوظيفة الشعر، لذلك نجده في كتابه كثيرا ما يكرر الحديث عن وظيفتي الشفقة والخوف، حيث يقول: «... إن المشاهد يشفى مما يعاني من مكبوتات، فيحس بالراحة والتفوق والتوازن من الناحية العاطفية، وكأن الإنسان يأخذ العبرة حين يحل الشفاء وينزل العقاب بسواه، ويشعر بالسرور في نهاية التراجيديا من خلال ما يجريه من مقارنة بين مصير البطل وبين وضعه الإنساني الخاص»[3]، وخلافا **لأفلاطون** الذي جعل من الانسان ضعيفا أمام عواطفه وانفعالاته، فإن **أرسطو** أعاد له الاعتبار حين اعتبر اندماجه مع الموقف الذي يصوره له الشعر أو المسرحية دليل على أنه قادر على أن يجعل انفعالاته تتحرك وفق ما يجب أن يكون عليه هو، فجوهر التطهير هو الوصول إلى السيطرة على الخوف من جهة، والراحة النفسية من جهة أخرى جراء الشفقة.

يمكن القول أن فلسفة التلقي عند **أرسطو** كانت مرجعا مهما لرواد نظرية القراءة والتلقي في الكثير من الأطروحات التي انتهوا إليها، وإن كان الاختلاف الحاصل بين ما طرحوه وما قدمه لهم أرسطو يكمن في أن هذا الأخير لم يهمل المبدع في عملية التلقي

---

[1] – ناظم عودة خضر. الأصول المعرفية لنظرية القراءة والتلقي. ص: 34

[2] – طاليس أرسطو. فن الشعر. ص:120

[3] –الدحلية عباس. الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين. (ط.1). مكتبة النجاح الحديثة، 1999. ص: 210

بل جعل له رسالة وثيقة الصلة بالمتلقي، ويجمع جل الدارسين إن فكرة **أرسطو** حول الأثر الناتج عن عملية التلقي للإبداع كانت من الأسس التي انطلق منها رواد نظرية القراءة والتلقي في حديثهم عن مهمة القارئ ومشاركته في صنع المعنى وفي موقفهم من التفاعل الحاصل بين المتلقي والنص .

1-3 الفلسفة الظاهراتية:

تعرف الظاهراتية بأنها فلسفة بدأت في أوائل القرن العشرين، ساهم في ظهورها الألماني **إدموند هوسرل EdMand Husserl** (1859 م-1938 م) في كتابه (أبحاث منطقية)، سعى من خلاله إلى دراسة جميع الخبرات الانسانية، فلم يختص بالبحث في كيفية إدراك شيء أو تخيله، بل ركز على الفعل أثناء أداء عمل معين، وقبل الحديث عن فكر **هوسرل** ومشروعه الظاهراتي، لابد من وقفة عند هذا المصطلح.

«الظاهر، أو الظاهرة، هو الموضوع الأساسي الذي يدرسه كل من المذهب الظاهراتي، وعلم الظواهر، وذلك في مقابل للباطن الذي رفضوا دراسته- وإن كانوا اختلفوا حول طبيعته- لكنهم لم يختلفو حول دراسة الظاهر باعتباره موضوعا للبحث، ويطلق على هذا اللفظ في الأصل اللاتيني Phénomenon: أي "الظاهرة" وذلك في مقابل Nonmenon أي الباطن، حيث اشتقت من هذه المصطلحات عدة مذاهب واتجاهات فلسفية وعلمية متنوعة»[1]، ومصطلح Phenomenologie مكون في أصله اللاتيني من كلمتين هما: علم Logos و الظواهر phenomene.

ليس هناك اختلاف بين معنى الظاهر في المعاجم الغربية والمعاجم العربية، فلسان العرب يعرف كلمة الظاهر بـ: « الظهر، من الشيء خلاف البطن... والظهور الظفر بالشيء والاطلاع عليه... لكل موجود وجهين: ظاهر وباطن، وقد يقوم أحدهما مكان الأثر، أي يصبح الباطن ظاهرا وبالعكس، ذلك من الناحية النسبية »[2]، وجاء في الصحاح: « الظهر: خلاف البطن»[3].

---

[1] - سامح رافع محمد. الفينومنولوجيا عند هوسرل، دراسة نقدية في التجديد الفلسفي المعاصر.(ط. 1) . دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991. ص: 52

[2] – ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب. ج2 (ز – ف). (ط.1). دار لسان العرب، بيروت – لبنان، (د.ت) .صص:655-658

[3] – إسماعيل بن حماد الجوهري. الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية. ج2. (ط. 2) . دار العلم للملايين، بيروت، 1979. ص: 730

المعنى اللغوي في اللغتين هو ما ظهر من الشيء، وهو المعنى الذي يعتمد عليه المعنى الفلسفي لهذا المصطلح، لكنه يميزه ببعض السمات الفلسفية، فيعني مصطلح الظاهر في الفلسفة اليونانية التي أعطته بعدا قابلا للنقاش وفق ما هدف إليه من معالجة « الموضوعات الجزئية الحسية المتغيرة التي تقف في مواجهة الكليات النائية، أي الماهيات» [1]، ولهذا اعتبرت المعرفة الظاهراتية في الفلسفية قديما غير صحيحة؛ لأنها تعتمد على الحواس.

لم يلق هذا المصطلح الأهمية في الفلسفة الحديثة إلا مع **كانط Emmanuel Kant** (1724 م-1804م) حيث اهتم بالبحث في الظواهر ورأى أنها « تعني من الناحية العامة حضور الأشياء أمام الشخص الملاحظ، ومن الناحية المعرفية قد تعني الملاحظة الحسية للحوادث، وقد يقصد بها الموضوع الموجود في زمان محدد ومكان معين والمرتبط بالمقولات العقلية»[2]، و**كانط** حاول تلمس معنى هذا المصطلح وأعطاه دفعة حمست فلاسفة حاولوا إعطاءه بعدا جديدا يتماشى مع مستجدات العصر، فعمق **لالاند Andre lalande** (1807 م-1963 م) مفهوم كلمة الظاهر، حين رأى أن الظاهر هو ما يظهر للشعور ويتم إدراكه، وقد عمل على التفريق بين مفهوم الظاهر والواقع في الفلسفة فيقول أن:«الواقع ظاهر متوقف.. محكوم محدود وثابت نسبي، بينما الظاهر واقع متغير متبدل من حال إلى آخر»[3]، فالواقع هو الموضوع الخارجي، في حين يكون الظاهر ممثلا في التغييرات التي تظهر على الواقع داخل الشعور.

« يطلق اصطلاح المذهب الظاهراتي على النظام القائل بأنه لا توجد معرفة إطلاقا إلا بواسطة الظواهر، وأن الإدراك لا يمكن أن يتم إلا اعتمادا على ما يظهر من الأشياء فقط دون باطنها الخفي، مع الملاحظة أن هناك نوعين من الظواهر :طبيعية وعقلية»[4]؛ لأن الظواهر الطبيعية هي الأشياء الخارجية الظاهرة لنا، والتي تستطيع الحواس إدراكها من أجل أن تتحول إلى موضوع يتصف بإمكانية المعاينة العقلية،

---

[1] – سامح رافع محمد. الفينومنولوجيا عند هوسرل، دراسة نقدية في التجديد الفلسفي المعاصر. ص:53

[2] – سامح رافع محمد. الفينومنولوجيا عند هوسرل، دراسة نقدية في التجديد الفلسفي المعاصر ص: 53

[3] – لالاند أندريه، موسوعة لالاند الفلسفية. تر: خليل أحمد خليل.(ط. 2). منشورات عويدات، بيروت، باريس،2001. صص: 960-970

[4] – سامح رافع محمد. الفينومنولوجيا عند هوسرل، دراسة نقدية في التجديد الفلسفي المعاصر. ص:5

وبالمقابل تكون الظواهر العقلية هي التي تظهر في شعور الإنسان من خلال أحداث معينة.

سعت هذه الفلسفة إلى محاولة حل المشكلات الإنسانية والفلسفية، يقول **هوسرل:** «وجدت في نفسي بداهة ما هي بداهة أنه يجب علي قبل كل شيء أن أنشأ ميتومنولوجيا ماهوية تكون الصورة الوحيدة التي تحققت –أو يمكن أن تحقق– بها علم فلسفي هي الفلسفة الأولى»[1] .

وجدت الظاهراتية طريقها على يد **هوسرل**، هذا الأخير تأثر بعدد كبير من الفلاسفة الذين سبقوه، حيث أخذ عن **أفلاطون** فكرة المثل، وتأثر بفلاسفة العصور الوسطى خاصة **برنتانو Enah Berntano** (1837 م–1917م) الذي أخذ عنه فكرة القصدية، واستفاد من معنى الكيجيتو الذي عرفه **ديكارت René Descartes** (1596 م– 1650م)، كما أثرت فيه آراء **كانط** فيما يتعلق باستخدامه المنطق العقلي، ولأنه كان رياضيا في الأصل، فقد أخذ عن هذا العلم التحليلات العقلية الدقيقة، ومن هنا يمكن طرح السؤال الآتي: ماذا أضاف **هوسرل** إلى الظاهراتية؟

لم يعد **إهوسرل** الأفكار التي سبق ذكرها حرفيا، وإنما حاول الجمع بينها في شكل أفكار متناسقة، فقام بتحويرها بما يتناسب مع ما يرمي إليه، حاول أن يجعل من الفلسفة مثالا تطبيقيا يجمع بين الإرث الفلسفي بموضوعاته التقليدية والتجديد المعاصر، وكمثال على ذلك، ما أحدثه من تجديد في فكرة الكيجيتو إذ يقول: «... إن الفينومنولوجيا الناشئة قد تحولت عن طريق دراسة التأملات التي كتبها ديكارت إلى نموذج من نماذج الفلسفة المتعالية، وإننا نستطيع أن ندعوها ديكارتية جديدة على وجه التعريب» [2].

يقصد **هوسرل** في هذا القول أن الكيجيتو الذي قال به **ديكارت** والقائم على فكرة 'أنا أفكر إذن أنا موجود'، لا يصل إلى هدف الظاهراتية؛ لأنها تهدف إلى الوصول إلى حقيقة العلاقة الموجودة بين (الوعي / الموضوع) وهذه الثنائية تتجسد في فعل القصد وكأنه يحاول صياغة مقوله **ديكارت** بمنطلق جديد مفاده: أنا أفكر في شيء ما إذن أنا موجود، وقد طرح مفاهيما شكلت ركيزة للفلسفة الظاهراتية هي: **الذات، الموضوع، القصدية.**

---

[1] – هوسرل إدموند. تأملات ديكارتية. تر: نسيخ الأرض بشر.(ط.1).دار بيروت للطباعة والنشر، لبنان،1958 . صص: 173– 174

[2] – هوسرل إدموند. تأملات ديكارتية. صص: 41– 42

سعى **هوسرل** إلى الحد من الفكرة الفاصلة بين الذات والموضوع، هذه الفكرة تولد جراء النزاع حولها ظهور فلسفتين متباينتين هما: الفلسفة المادية والفلسفة المثالية، ولتجاوزهما جمع **هوسرل** بين الذات والموضوع ضمن دائرة سماها القصدية، بمعنى أن الفلسفة الظاهراتية كما أسسها تقوم على « فكرة جوهرية مفادها أن الأشياء لا توجد كأشياء في ذاتها، بكيفية خارجية وقبلية، وفي استقلالية مطلقة بالنسبة إلينا بل إنها تظهر دائما كأشياء يفترضها أو يقصدها الوعي» [1]، بمعنى أنه لا يمكن أن تتحقق الموضوعات الخارجية إلا بالوعي الذي يقصد التفكير بها، ومن هنا جاءت فكرة القصدية، حيث دعا الفكر الانساني إلى أن يتجه نحو الموضوعات قصد دراستها دراسة علمية من منطلق أنه لا يوجد موضوع دون ذات تفكر به وتقصده، وهذه العلاقة بين الذات والموضوع تعكس صدى الترابط الحاصل بين الشعور الانساني وموضوعاته، لهذا يقول **هوسرل** عن القصدية أنها: «... لا تعني شيئا آخر غير هذه الخاصية العميقة والعامة والتي تجعل الشعور شعورا بشيء ما وتجعله يحمل في ذاته بما هو 'أنا أفكر' موضوعه المفكر به... »[2]، إن ما يعنيه **هوسرل** بهذا القول هو الجمع بين وحدة التفكير والمفكر به، ومن هنا تكون فكرة القصدية قائمة على ثنائية الذات والموضوع، ويكون فعل القصد هو الربط بينهما، وهكذا ترتبط الموضوعات بالذات ولا يكون الفكر إلا إذا كان موجها للتفكير في شيء ما، وبهذا يمكن القول أن القصدية تعني ذلك التوجه الذهني الذي يتوجه به الشعور نحو الموضوع، وتحقيق هذه الخاصية يعني عند **هوسرل** الوصول إلى الموضوعية.

حاول **هوسرل** أن يجعل من الفلسفة الظاهراتية نموذجا تستفيد منه جميع العلوم الانسانية، ولهذا وضع خطوات إجرائية عامة لا تختص بها الفلسفة الظاهراتية وحدها وهي:

تعليق الحكم: تحقيق الموضوعية يشترط على الذات أن تعلق الكثير من الأشياء وتضعها بين قوسين، وذلك بإبعاد الأحكام المسبقة ووضعها موضع شك، وهدف **هوسرل** من هذا الإجراء هو جعل الذات تتوجه صوب الموضوع لينحصر التفكير فيه لوحده، فيعنى بتعليق الحكم: « قلب المصادرات المعروفة في الفلسفات المادية والواقعية التي تهتم

---

[1] – شرفي عبد الكريم. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة.(ط.1).منشورات الاختلاف، الجزائر،2007. ص: 91

[2] – هوسرل إدموند. تأملات ديكارتية. ص: 103

بالخارج أكثر من الداخل، حيث أصبحت عنده تعنى بالداخل أكثر من الخارج أو بالأحرى قلب نظرة الخارج إلى الداخل (الشعور) »[1]، على الذات أن تعليق الميولات والانطباعات والرغبات والاهتمام فقط بماهية الموضوع، ويشترط أيضا في هذا التوجه عزل كل الفرضيات والنظريات السابقة من أجال تجنب الأحكام المسبقة فعملية التعليق « بمثابة تقويم للنظر حتى لا ترى ما ليس معطى بذاته، وترى بدلا من ذلك كل ما هو معطى بذاته، وإذا تيسر لنا ذلك فسوف نجد أنفسنا في عيان أصلي، وسوف نرى الأشياء ذاتها كما هي بالفعل»[2]، فالتعليق يضع كل الأشياء بين قوسين دون التقيد بها من أجل الوصول إلى الموضوعية، وتجنب كل ما هو ذاتي في عملية الإدراك، غير أن هذا الإجراء لوحده غير كاف للوصول إلى ماهية الأشياء، لهذا اقترح إجراء آخر مكملا للأول وهو:

الرد الماهوي: و يعني « وتعني أيضا رد كل ما هو ليس من صلب ماهية الشيء عن ماهيته»[3]، بمعنى البحث عن صلب الموضوع بعزله عن الرواسب التي تعلقت به عبر العصور واستبعادها من أجل الوصول إلى ماهيته، وفي هذا الصدد يعتبر **هوسرل** الذات والموضوع يمثلان الشعور؛ لأن « الشعور هو ذات عارفة وموضوع للمعرفة، والرد الماهوي يعكس مهمة الفينومنولوجيا التي تهتم بتحليل الشعور، أي تحليل القصد المتبادل... » [4]، وقد جاء هذا الإجراء مع **هوسرل** ليؤكد فكرة جديدة « رسخت مركزية الذات البشرية» [5].

يكشف الرد الماهوي عن الوجود المحايث Immanent وعلى عكسه الوجود غير محايث والذي يسميه **هوسرل** بالوجود المتعالي والذي يعني « تلك التجربة التي نتحصل عليها من الخارج والتي تكون ظواهر متعالية» [6]، بمعنى أن الذات في إدراكها للموضوع

---

[1] – غيوة فريدة. اتجاهات وشخصيات في الفلسفة المعاصرة.(ط.1). دار الهدى، الجزائر، 2002. ص: 60

[2] – شرفي عبد الكريم. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة. صص: 94-95

[3] – م. م. ص :95

[4] – حسن حنفي. قضايا معاصرة في الفكر الغربي المعاصر. (ط.1). دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ت). صص: 306- 307

[5] – إيغلتون تيري .نظرية الأدب. تر: ثائر ديب. منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995. ص: 105

[6] – غيوة فريدة. اتجاهات وشخصيات في الفلسفة المعاصرة. ص: 61

يجب أن تتجرد من كل الرواسب الفردية؛ لأن الإدراك الموضوعي هو حصيلة التجرد من كل ما هو فردي، وليس الفردي هنا بمعنى 'أنا' بل التجرد من إدراك الأنا وإدراك الآخر، والخوض في الإدراك ذاته، وهذا يعني تجرده من مؤثرات الزمان والمكان.

تعتبر عملية الرد الماهوي عملية موجهة صوب التجريد من أجل الوصول إلى حقيقة الأشياء، فيقوم الظاهراتي بربط الوقائع الفردية أو الجزئية بالماهية الأصل التي يتفق الجميع عليها، وهي مهمة تجعله يقف في مواجهة مع الموضوع الذي احتل الشعور وأصبح ظاهرة لها حدودها وصفاتها، أي أصبحت مجردة من كل الرواسب التي كانت عالقة بها، وهكذا يبدأ الشعور في تلمس هذا الموضوع ؛ لأنه نابع من ذات لا من شيء خارج عنها، وهذه المرحلة التي تشعر فيها الذات بموضوعها يسميها **هوسرل** بعملية "الوصف" والتي يقصد بها « معاينة الظاهرة ووصفها في أفعال الوعي أو الشعور، وهي عمليات لم تدرس من قبل الفلسفات السابقة على الفلسفة الظاهراتية»[1].

الحدس: وهو خطوة منهجية لتفادي ما وقعت فيه مدارس علم النفس التجريبي والتي ربطت بن الظاهرة النفسية وغيرها من الظواهر المادية، وخلصت إلى نتائج تشبه القانون تطبق مباشرة على الظاهرة الانسانية، بينما الظاهرة النفسية الانسانية هي ظاهرة زئبقية لا يمكن الإمساك بها، فهي لا تشبه الظواهر الفيزيائية، لهذا جاء إجراء الحدس مع **هوسرل** كمحاولة للكشف عن الأخطاء التي وقعت فيها العلوم الإنسانية، يقول:« إن الحدس يكشف عن التجربة الباطنية المحضة، أعني الشعور بالموضوعات والأشياء الخارجية التي أصبحت بعد المحايثة تكون وحدة، مع 'الأنا الخالصة' من ثم يمكن وصفها بالتجربة المتعالية في مجال الشعور» [2]، فالحدس إجراء جعله **هوسرل** مبدأ أساسيا تبنى عليه جميع المبادئ، والحدس الفينومنولوجي يختلف عن الحدس العقلاني الذي ينطلق من الجزء للوصول إلى الكل، فهذه خاصية من خواص العلوم التجريبية كالرياضيات والفيزياء... حيث يتشكل القانون الكلي من أجزاء غير قابلة للانفصال وغياب عنصر منها يعني فشل القانون، أما الحدس الفينومنولوجي فهو على العكس لا يقبل التجزئة لأنه يدرك الموضوعات دون وسائط جزئية – وكما سبق الذكر– بعد أن يقصد الشعور الموضوع يصب اهتمامه حول الماهيات دون سواها.

---

[1] – هوسرل إدموند. تأملات ديكارتية. ص: 117

[2] – م. م. ص: 60

تأثر **رومان إنغاردن Roman ingarden** (1893م-1970م) بأستاذه **هوسرل**، وهذا ما كشفه كتابه (العمل الفني الأدبي)، الذي سعى من خلاله إلى التمييز بين الصيغة اللغوية التي تميز العمل الفني والمسحة الجمالية التي يتفرد بها عن طريق عملية الادراك التي تمارسها الذات، فقسم الإدراك إلى نوعين يتواجدان في كل مقاربة لأي عمل فني هما: «الأول قراءة عمل أدبي محدد أو إدراك العمل الذي يحدث خلال هذه القراءة، الثاني هو ذلك الموقف الإدراكي الذي يؤدي إلى استيعاب البنية الأساسية الخاصة للعمل الفني الأدبي بحد ذاته»[1]، فالإدراك الأول خاص بالقراءات الفردية للعمل الفني، في حين يكون الإدراك الثاني خاص بالبنيات المشكلة للعمل الفني، « إن العمل الفني يمتلك بنية نمطية ثابتة ومحددة يمكن الإمساك بها بواسطة التحليل التفصيلي المتعمق، وهو من هذه الناحية موضوع محدد ومستقل بذاته ولا يتوقف على الذات لوجوده» [2]؛ أي العمل الفني سابق على مؤلفه وسابق على قارئه لأنه مستقل.

قسم **إنغاردن** العمل الفني إلى أربعة طبقات ذات وظائف جمالية، حيث اعتبرها بنيات أساسية في أي عمل فني وهي: « طبقة النصوص والأشكال الصوتية العليا المبنية عليها؛ طبقة الوحدات المعنوية للدرجات المختلفة؛ طبقة المناظر المؤطرة المتنوعة المرتبة واستمرارية المناظر وتوالي صفوفها وأخيرا طبقة الموضوعات المعروضة ومصائرها»[3]، فقد رأى أن هناك علاقة بين الصيغة الصوتية للكلمة والصيغ الصوتية المتعلقة بالجملة الموجودة فيها، وفي التكوين الصوتي للجملة تأثير واضح على المعنى، وقد فرق بين البنية الصوتية المادية والبنية الصوتية النمطية، ورجح هذه الأخيرة لأنها تكون قارة في العمل الفني مع كل قراءة جديدة في حين تكون البنية الصوتية المادية متغيرة، ويقصد بالنمطية التي لا تستطيع أن يدخل عليها ترخيم أو تنطق بنغمة مرتفعة أو منخفضة وعلى عكسها تكون البنية الصوتية المادية، وقد اعتبر البنية الصوتية النمطية هي المسئولة عن العمل الأدبي.

---

[1]- ناظم عودة خضر. الأصول المعرفية لنظرية القراءة والتلقي. صص: 83- 84

[2] - نقلا عن: شرفي عبد الكريم. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة. ص: 118

[3] - إنغاردن رومان. العمل الفني الأدبي، مع ملحق عن وظائف اللغة في التمثيلية المسرحية.تر: أبو العيد دودو. (ط.1). منشورات مخبر الترجمة والمصطلح. جامعة الجزائر، 2007ص: 68

يقول عن طبقة الأشكال الصوتية: «من المعروف أن علينا أن نفرق في كل بنية من هذه البنيات بين جانبين أو عنصرين مختلفين: بين مواد صوتية تختلف اختلافا متنوعا وترتب بطرق مختلفة من جهة، وبين المعنى المرتبط بها من جهة أخرى، وهما مظهران في كل بنية لغوية بغض النظر عن طبيعة الوظيفة التي تؤديها في الارتباطات اللغوية بين الأشخاص النفسيين أو في عمل أدبي مثلا. علينا إذن نبحث أولا عن هذين العنصرين في حد ذاتهما وفي علاقتهما ببعضهما البعض»[1].

وفي إشارته إلى أهمية الجملة للوصول إلى المعنى على خلاف الكلمة، يقول عن طبقة المعاني: « استعمال الكلمة في جملة هو الذي يمكن من انتقال المضمون الشكلي إلى القوام الراهن للدلالة، أما الوظائف المناسبة عند استعمال الدلالة فأنها تتم بوعي أو تجعله موضوعا بطريقة خاصة»[2].

يقصد بالطبقة الثالثة العالم الرمزي داخل العمل الأدبي والذي هو في الأصل موضوعات غير موجودة في الواقع، «بحيث يتم الشعور بفقدان مساهماتها في الصفات القيمية الخاصة، وهنا يظهر عيب معين، ويغيب شيء ما كان ينبغي تقريبا أن ينتمي في الواقع حسب طبيعته على نحو ما إلى العمل الأدبي»[3]، لكن العمل الفني يصنع لها وجودا، ولهذا اعتبر الموضوع الواقعي محدد المعالم لا يحتاج إلى تفسيرات مختلفة، فهو على خلاف الموضوع المتخيل أو ما يسميه بالموضوع القصدي الذي يرمي إلى أن يجعل من موضوعه غائبا وغير محدد، وهذا ما جعله يميز بين نوعين من الفجوات الموجودة في النص الأدبي « نوع يمكن إزالته أثناء القراءة من خلال اسقاطات النص التي تطرح حشدا من الاحتمالات التي بها يمكن ملء مواضع اللاتحديد، ونوع آخر يمكن أن يكون النص صامتا إزاءه، حيث لا يشير النص إلى أية احتمالات يمكن بها ملء وإكمال هذه المواضع، وهكذا تبقى هناك دائما مواضع في العمل الأدبي تعينها التام يكون متوقعا تماما على القارئ» [4]، فالنص الأدبي يحمل احتمالات لا يبوح بها مباشرة، ويبقى على القارئ

---

[1] – إنغاردن رومان. العمل الفني الأدبي، مع ملحق عن وظائف اللغة في التمثيلية المسرحية. ص:72

[2] – م. م. ص: 128

[3] – م. م. صص: 263–264

[4] – ناظم عودة خضر. الأصول المعرفية لنظرية القراءة والتلقي. ص: 90

الوقوف عليها مع مراعاة عدم ورودها في قراءات سابقة عليه؛ لأن هذه الاحتمالات وليدة القراءة في لحظة قراءته للنص، إذ تتغير هذه الاحتمالات مع تغير كل قراءة.

يرى **إنغاردن** في حديثه عن طبقة الموضوعات المعروضة، أن النص الأدبي يحتوي على صيغ دالة تلعب دور التعويض للتفاصيل، هذه الصيغ تحدد أسلوب النص وتميزه عن غيره لأنها مقصودة لذاتها، فالنص« في وسعه أن يتشكل بأي طريقة من الطرق شاء ومن غير أن يأخذ بعين الاعتبار على وجه الخصوص إلى أي مدى هو شبيه أو غير شبيه بالموضوعات المعروضة عن طريق المضمون المعنوي للجمل بوصفها نمط وجود معين»[1]، فحيث تكثر هذه الفراغات التي يتركها النص شاغرة، تكثر القراءات التي تحاول ملء هذه الفراغات فـ« وظيفة القارئ تتمثل في خضوعه للإيحاءات والتوجيهات التي يوحي بها النص»[2]، وهنا يشترط **إنغاردن** أن يتوفر لدى القارئ ما اسماه بالخبرة الجمالية التي تحتاج إلى إدراك متمعن وخبرة معرفية تصقلها، ويلح على هذه الأخيرة، يقول: « إن المعرفة التي يلتمسها **إنغاردن** معرفة مزدوجة تهدف في الوقت نفسه إلى فهم الموضوع الجمالي في صفاته ومكوناته وقيمه الجمالية» [3]، فالجمالية التي قصدها **إنغاردن** تحاول فهم النص الأدبي وفق بنيتين: بنية النص الأدبي وبنية الإدراك والخبرة الجمالية.

يسمي **إنغاردن** عملية قراءة النص وملء فجواته بإعادة التركيب، وهي الفكرة التي توصل إليها بعد أن قسم النص الأدبي إلى قسمين: قسم يمثله النص كما هو، وقسم جمالي يتم تكوينه من خلال النص وما يحركه في ذات المتلقي، وهو في هذا المنحى يخالف أستاذه **هوسرل** الذي ركز على دور الشعور الخالص الذي تحضنه الذات دون أن يولي أهمية لبنية العمل القصدي.

استثمرت نظرية القراءة والتلقي المفاهيم التي جاءت بها الفلسفة الظاهراتية مع **هوسرل** وتلميذه **إنغاردن**، وغدت مفاهيم هذه الفلسفة المركزة على دور الذات و إعطائها الأولوية في إدراك وتحديد الموضوع وارتهان الظاهرة للذات المدركة ملهمة لرواد

---

[1] – إنغاردن رومان. العمل الفني الأدبي، مع ملحق عن وظائف اللغة في التمثيلية المسرحية . ص : 356

[2] – شرفي عبد الكريم. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة.ص: 124

[3] – إنغاردن رومان. العمل الفني الأدبي، مع ملحق عن وظائف اللغة في التمثيلية المسرحية. ص: 17

نظرية القراءة والتلقي، حيث كانت فكرة **هوسرل** حول الوجود غير المحايث –المتعالي– الذي يكون المعنى نتيجة للفهم الفردي الذاتي، وهي الفكرة التي عد لها إنغاردن بتطبيقها على النص الأدبي حين قسم العمل الأدبي إلى بنيتين: نمطية ومادية. ويكون المعنى هو نتيجة لتفاعل البنيتين.

سمحت هذه الخطوة **لإنغاردن** بتقسيم العمل الأدبي إلى أربع طبقات، حيث كانت إشارة منهجية في القراءة الظاهراتية للنصوص الإبداعية، فركز على دور إدراك الملقي في استيعاب هذه الطبقات التي تحمل الاحتمالات اللامتنهية في النص، وهذا الطرح استثمره **إيزر** حين ركز على مفهوم الطبقات التخطيطية التي تتشكل منها بنية النص الأدبي، وطورها فيما بعد إلى إجراء نقدي سماه الفراغ.

1-4 التأويلية I'herméneutique:

ينصب اهتمام الفلسفة التأويلية حول علاقة النص سواء أكان نصا تاريخيا أو دينيا أو سياسيا... بمؤلفه من جهة، وبتأثير التراث والعادات والمعتقدات فيه من جهة أخرى، كما تركز على علاقة القارئ بالنص لحظة قراءته.

تتفق معظم الموسوعات والمعاجم الغربية التي أرخت لمصطلح herméneutique I'على هذه التسمية، وترجع بعض المصادر الفلسفية هذا المصطلح إلى الدراسات اليونانية القديمة، حيث عنون بها **أرسطو Aristo** (322 م-384م) إحدى رسائله: « في باب التفسير peri-hermencia»[1]، وكان **أفلاطون Platon (347 م- 428م)** يسمى الشعراء Hermens.

يعود الاشتقاق اللغوي للمصطلح إلى رأيين؛ يرى الأول أن « مصطلح هيرمينوطيقا مشتق من الفعل الإغريقي Herméneuein ومعناه أن يؤول to interpret وهو يشير إلى المجال العقلي المتعلق بطبيعة التأويل للتغيرات الانسانية» [2] ، بينما يرى أصحاب الرأي الثاني أنه مشتق من اسم هرمس Hermes رسول الآلهة»[3]، وكثيرا ما يميل المفكرون إلى هذا الرأي لأن حجته تعكس مفهوم التأويل فهرمس كان يحمل الرسائل

---

[1] – يوسف محمد جابر إسكندر. تأويلية الشعر العربي، نحو نظرية تأويلية في الشعرية. كلية الآداب جامعة بغداد، 2005. ص: 04

[2] –م. م. ص: 05

[3] – م. م. ص: ن

من الآلهة إلى الناس؛ أي من مستوى إدراكي متميز إلى مستوى إدراكي أدنى منه، ويستخلص أصحاب هذا الافتراض معنى فعل التأويل المتمثل في الرسائل التي تتضمن نصوصا وعلامات– رسائل الآلهة– تتطلب رابطا هو هرمس ويحتل هنا مكانة المؤول وهو بالتالي يتوجه إلى جمهور الناس، وهذه العلاقة الثلاثية تعكس ضمنيا المقولات التي تشتغل عليها الهيومينوطيقا والمتمثلة في طبيعة النص، معنى فهم النص والطريقة التي بها يتحدد فعل الفهم انطلاقا من افتراضات القارئ.

يعني مصطلح I' herméneutique« علم أو فن التأويل»[1]، وهنا لابد من الإشارة إلى أن هناك اختلافا بين مصطلح I'herméneutique فن التأويل، ومصطلح التأويل interprétation، الأول يحيل إلى الفن بمعنى استعمال وسائل لغوية متعددة سواء أكانت استعارية أو منطقية؛ أي التأويل كفن لا ينعزل عن الغائية أو الهدف الذي لأجله تستعمل هذه الوسائل المتعددة للوصول إلى الكشف عن حقيقة شيء ما، يكون التأويل فنا عندما يسخر تقنيات تشتغل على النص لتبيان بنيته الداخلية، بغية الوصول إلى حقائق مضمرة، لاعتبارات تاريخية أو إيديولوجية، لهذا كثيرا ما يعود فن التأويل إلى المصادر الأولى؛ أي لا يعتمد على ما هو موجود فقط بل يبحث أولا على ما كان لينطلق نحو ما سيكون، ويهتم فن التأويل بمعين: معنى حرفي ظاهر، ومعنى مجازي مستتر خلف المعنى الظاهر، وهذا الأخير هو مطلب البحث في الفلسفة التأويلية؛ لأن تعدد المعنى الذي يعطي للنص حياة جديدة ودائمة لا يتأتى إلا من خلال المجاز.

فن التأويل كإجراء منهجي يعتمد بالدرجة الأولى على اختلاف المعنى وتمرده على القيم السائدة والمألوفة، ثم جعل المعنى الغريب مألوفا ببعث قيم جديدة، وهكذا يمكن القول أن فن التأويل يهدف إلى نزع المعنى من سياقه وبثه في سياق جديد.

راجت التأويلية *في الدراسات النقدية المهتمة «بتأويل الكتب المقدسة تأويلا رمزيا يشير إلى معان خفية »[1]، والتي تشير إلى مجموع القواعد والمعايير التي يستخدمها

[1] – شرفي عبد الكريم. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة. ص: 17

* تعتبر علاقة المؤول بالنص قضية متداولة منذ القديم في تراثنا النقدي والفكري العربي، فهي ليست محصورة في الفكر الغربي، وليست هذه التفاتة متعالية لمحاولة إثبات تطرق الفكر العربي قديما لهذا العلم، بل هي نقطة عبور لابد منها؛ لأنه من غير المعقول فهم فكر الآخر دون معرفة فكرنا وحقيقة واقعنا الثقافي القديم، مادام الأساس الفلسفي لأي

المؤول لفك شفرات النص الديني واستجلاء المعاني الخفية التي لا يمكن أن يصل إليها إلا صاحب فطنة وقدرة على قراءة ما لم يصرح به مباشرة، ثم انتقلت للاهتمام بالنص باختلاف أنواعه سواء أكان نصا دينيا أم تاريخيا...، وتعتبر العلاقة بين المؤول والنص هي القضية الأساسية في الفلسفة التأويلية؛ لأنها تطرح أسئلة تتعلق بالنص في علاقته بمؤلفه من جهة وعلاقته بالسياق الخارجي له من جهة أخرى.

مرت الفلسفة التأويلية بمراحل قبل اكتمال توجهها الفلسفي، وقد شكلت كل مرحلة رؤية بالنسبة للمرحلة التي تليها، وهي كالأتي:

التـأويلية الكلاسـيكية: بـدأت مـع المهتمـين بـاللاهوت الـذين وضـعوا قواعـد تحكـم التفسير الصحيح للنصوص الدينية، ويشير الباحثون إلى أن المحاولات الأولى تمثلت في رسالة القديس أوغسطين في العقيدة المسيحية، إذا دعا إلى ضرورة إضافة بعد تفسيري آخر للدلالة الحرفية للنص المقدس، وذلك بتعميق التأويل.

التأويلية الرومانسية: تبلورت مع **شلايرماخر fridrich schlermcher** (1780م-1934م) في جو متشعب بالرومانسية التي تهتم بـ 'أنا'المؤلف أو الفنان انطلاقا من النص باعتبار النص« وسيط لغوي ينقل فكر المؤلف إلى القارئ» [2]، و ركز **شلايرماخر** على الفصل بين جانبين: جانب لغوي وجانب نفسي، يرتبط الأول بقواعد اللغة، إذ يعالج النص

معرفة مبني على الحوار الجدلي بين الأفكار، لهذا لا يمكن إغفال الجهود المبذولة في تراثنا القديم التي اهتمت بإشكالية تأويل النص القرآني خاصة.

جاء في لسان العرب «أول. الأول: الرجوع. آل الشيء يؤول أولا ومآلا: رجع» . – ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب.مج1 .ص:130.

تعرض النص القرآني إلى مساءلات عدة كان همها الوحيد هو فهمه، ويمكن التطرق في هذا السياق إلى اتجاهين أساسيين هما: اتجاه التفسير بالمأثور يقصد به « تفسير القرآن اعتمادا على ما جاء في القرآن نفسه من باب البيان والتفصيل لبعض آيته، وما ثبت على الرسول صلى الله عليه وسلم في ذلك، ونقل عن الصحابة والتابعين » واتجاه التفسير بالرأي يقصد به « الاجتهاد بعد معرفة المفسر لكلام العرب و أساليبهم في القول، ثم معرفة الألفاظ العربية، ووجوه دلالاتها، ومعرفته بأسباب النزول والناسخ والمنسوخ» www. Islamweb/ net / media/ index. php

[1] – مجمع اللغة العربية. المعجم الفلسفي. ص:37

[2] – أبو زيد نصر حامد. إشكاليات القراءة وآليات التأويل. (ط.6). المركز الثقافي العربي، المغرب، 2001. ص: 20

وفق اللغة وذلك بإيجاد المعنى الدقيق انطلاقا من لغة النص، أما الجانب الثاني يسمى منهج التأويل النفسي والذي يبحث عن حياة المؤلف .

هدف التأويلية عند **شلايرماخر** هو الوصول إلى فهم حقيقي لمقاصد المؤلف المستترة داخل لغة النص، حيث يرى أن لكل نص جانبين؛ موضوعي تمثله لغة النص وذاتي يمثله فكر المؤلف « وهذان الجانبان يشيران إلى تجربة المؤلف التي يسعى القارئ إلى إعادة بنائها بغية فهم المؤلف أو فهم تجربته، والقارئ يمكن أن يبدأ من أي الجانبين شاء، مادام كل منهما يؤدي إلى فهم الآخر »[1]، وبهذا التصور يكون التأويل عند **شلايرماخر** مبنيا على إعادة بناء لغة النص الأدبي، وفهم هذه اللغة التي أخذت جانبا ذاتيا يشير إلى فكر المؤلف يتجلى من خلال استخدامه الخاص لهذه اللغة.

وضع مجموعة من المعايير تجنب سوء الفهم بشرحه لمفهوم الدائرة التأويلية والتي سيتوسع مفهومها مع **ديلتاي Deltai welhem** (1833 م- 1911 م) وآخرين، والتي مفادها أن هناك علاقة بين عناصر النص والنص ككل، إذ فهم النص من خلال عناصره وأجزائه يقتضي فهم النص في كليته، وفهم هذه الكلية يستوجب فهم التفاصيل « الدائرة التأويلية تعني أن عملية الفهم ليست غاية سهلة، بل عملية معقدة مركبة، يبدأ المفسر فيها من أي نقطة يشاء لكن عليه أن يكون قابلا لأن يعدل فيها طبقا لما يفسر عنه دورانه في جزئيات النص وتفاصيله وجوانبه المتعددة»[2]، ولتجنب سوء الفهم طلب **شلايرماخر** من المؤول أن يستبعد ذاته وكل مرجعياته ليفهم النص فهما موضوعيا، ولكي يتحقق هذا يطلب منه أن يسوي في مرحلة أولى بينه وبين المؤلف، وأن يحل محله حتى يتسنى له إعادة بناء الذاتي والموضوعي لتجربة المؤلف انطلاقا من النص، وهنا تتضح نزعته الرومانسية إذ يطلب من المؤول أن يمتلك طاقة تنبؤية تجعله يتحول إلى مؤلف النص.

شكلت أفكار **ديلتاي** منعطفا جديدا في تاريخ الفلسفة التأويلية وكانت آراؤه مبنية على ما توصل إليه **شلايرماخر**، إلا أن الاختلاف بينهما يكمن في أن الأول اهتم بالفهم وقواعده، بينما الثاني اهتم بالفهم بوصفه الخط الفاصل بين منهج العلوم الانسانية ومنهج العلوم الطبيعية.

---

[1] – م. م. ص: 21

[2] – م. م . ص: 22

انطلق **ديلتاي** من أفكار **شلايرماخر**، لكنه انتقد فكرة أن يكون أي نص هو انعكاس وتطوير لمتخفي يشغل عقل المؤلف، ورأى أن هذه الفكرة تفشل في البرهنة على التأثيرات الخارجية على النص أو المؤلف.

ركز **ديلتاي** على الفصل بين العلوم الانسانية والعلوم الطبيعية انطلاقا من منهج كل منهما، فمنهج العلوم الانسانية هو الفهم في حين تعتمد العلوم الطبيعية على الشرح لأن علوم الطبيعة توظف قوانين محددة وغير قابلة للشك، بينما لا يوظفها المؤرخ أو الأديب لأنه يحاول هو ذاته أن يفهم الأفعال الانسانية، ومن هنا دعا **ديلتاي** إلى اعتماد المعرفة في الدراسات الانسانية، وقرن المعرفة بالتجربة expérience والتي قصد بها التجربة الذاتية المعاشة « التجربة الذاتية هي أساس المعرفة، وهي الشرط الذي لا يمكن تجاوزه لأي معرفة طالما أن هناك مشتركا بين الآحاد من البشر »[1].

التأويلية الفلسفية: ظهرت في القرن العشرين مع **هايدغر Heidgger Martih** (1930 م) **وغادامير Hans georg Gadamer** (1900م- 2002م)حيث اهتمت بالفهم وكيفيات تحققه والعوائق التي تعرقل قيام فهم موضوعي بعيدا عن الفهم النفسي الذي قدمه **ديلتاي**، فرغم أن **هايدغر** قد استفاد من مفهوم التجربة الانسانية إلا انه لم يجعل هذه التجربة أساسا لفلسفته في التأويل، إذ كان هد فه هو معرفة حقيقة الوجود ، فركز على ما أسماه الكينونة واعتبرها مكونا كليا للوجود « فالكينونة، كما تحدث في الوجود اليومي للكائنات الإنسانية من الفهم، والفهم هو الطريقة الرئيسية التي توجد فيها الكائنات الإنسانية في العالم»[2].

سعى **هايدغر** إلى البحث عن منهج يكشف حقيقة الحياة انطلاقا من الحياة نفسها متأثرا في ذلك بأطروحات أستاذه **هوسرل**، وانطلاقا من الفلسفة الظاهراتية التي اهتمت بالإدراك وجعلته أساس المعرفة، اعتبر **هايدغر** أن الادراك هو إدراك الانسان لحقيقة وجوده، رافضا بذلك فكرة **هوسرل** القائلة بالوعي الذاتي، وقال بالوعي الوجودي؛ أي وعي الإنسان لوجوده هو المفتاح الذي يستطيع به فهم حقيقة الكون والوجود.

رفض **هايدغر** التعامل مع النص بمعزل عن سياقه الخارجي، لكنه في الوقت نفسه يؤكد على أنه ذو استقلالية، وهو بهذه الصفة لا ينتمي إلى العالم بل العالم يكون ماثلا

---

[1] – أبو زيد نصر حامد. إشكاليات القراءة وآليات التأويل. ص: 25

[2] – يوسف محمد جابر إسكندر. تأويلية الشعر العربي، نحو نظرية تأويلية في الشعرية. ص: 21

فيه، و« في محاولة **هايدغر** لفهم البنية الوجودية للعمل الفني بعيدا عن مبدعه ومتلقيه، يستخدم مفهوما مقابلا لمفهوم العالم هو الأرض، وإذا كان العالم يعني الظهور والانكشاف والوضوح، فإن الأرض في المقابل تعني الاستتار والاختفاء» [1]، يتميز النص بخاصتي الظهور والخفاء، وهذا ما يتميز به الوجود، ويتضح الوجود للانسان من خلال التعارض الحاصل في الأشياء، فمثلا الألوان في الرسم تأخذ بعدا متميزا عن الألوان الموجودة في الطبيعة.

ويرى **هايدغر** أن الوجود يتجاوز الذاتية والموضوعية؛ لأنه يحتوي على علاقات متعددة وانكشافه في العمل الفني يجعل هذا الأخير يتجاوز هذه الذاتية والموضوعية، ما دامت العلاقة استلزامية ؛ أي الوجود يظهر في العمل الفني والعمل الفني يعبر عن الوجود، وحين يقول أن الوجود مجسد في العمل الفني فإنه يصبح مجسدا في « شكل منتظم»[2] وهو بذلك يؤسس للعمل الفني على أساس تعارضي بين ما اسماه (العالم والأرض) كبديلين للشكل والمضمون، إذ يقدم منهجا يمكن من خلاله فهم الوجود انطلاقا من الوجود الانساني ذاته أي؛ الفهم والوجود متطابقان يعكس أحداهما الآخر، وهذا ما يجعل العمل الفني مستقلا عن مبدعه، إذ مبدع في الحقيقة يكشف عن الوجود لا أكثر.

يعد **غادامير** من أبرز تلاميذ **هايدغر** ورائدا من رواد الفلسفة التأويلية، صاحب كتاب (الحقيقة والمنهج) (vérité et méthode)، تابع آراء أستاذه معتبرا هدف التأويلية الأول هو تقديم فلسفة عن الفهم، مركزا بذلك على شروط وجوده –الفهم– .

تدور أفكاره حول مسألتين هما: نقده المنهج الذي دعا إليه **ديلتاي** ، ودعوته للكشف عن الحقيقة بعيدا عن المنهج، انتقد كذلك **شلايرماخر** في تركيزه على القوانين التي تجنبنا سوء الفهم.

يقوم مشروع **غادامير** التأويلي على علاقة خاصة بين الابداع والواقع، حيث يرى أن الأعمال الفنية لم تبدع لأغراض جمالية، بل هي مستقلة بما تحتويه من معاني، تتبع من العمل الفني في ذاته، وهذا ما جعله يمنح للشكل الجمالي الذي يرسمه الوعي جانبا ثانويا، واهتم بالبحث عن الحقيقة التي تتبع من العمل الفني نفسه، يقول:« إننا حين نتلقى العمل

---

[1] – أبو زيد نصر حامد. إشكاليات القراءة وآليات التأويل.ص: 34

[2] – م. م. ص: 35

الفني ونحكم عليه على أساس الوعي الجمالي وحده، تماما كما يفعل علماء الاستيطيقيا* الذين يحصرون هدف الفن في تحقيق المتعة الجمالية – فنحن نقترب منه– لكننا ننكر الحقيقة الكامنة فيه»[1]، إنه بذاك يرد على الجماليين الذين لا يرون في الفن سوى المتعة الجمالية مؤكدا أن « الفن من الفلسفة والتاريخ يتضمن نوعا من الحقيقة لا توجد في غيره»[2] بمعنى أن العمل الفني يحمل معرفة، وبذلك يكون الفهم بعيدا عن صفة الجمالية حيث يؤدي دورا في استنباط المعرفة التي يحملاها النص، وهذا الأخير –النص– رغم أنه وليد التجربة الذاتية للمبدع سيصبح مستقلا له وجوده الخاص « وهذا الاستقلال ليس استقلالا معزولا بلا هدف سوى المتعة الجمالية، ولكنه وسيط للمعرفة بالمعنى العميق، وتجربة المتلقي للعمل الفني تجعل هذه المعرفة ممكنة»[3].

عارض **غادامير** ربط العملية التأويلية بالمؤلف، ويؤكد أن فعل الكتابة يمنح للإبداع الاستقلال عن مبدعه، مما يجعل المعنى مستقلا عن المؤلف؛ لأن الكتابة تحرر اللغة على عكس الكلام الشفهي الذي يكون فيه المعنى مباشرا، حيث يدخل في المعنى طريقة الكلام من نبر وارتفاع وانخفاض للأصوات حسب الموقف الكلامي، فالمعنى في النص ينفصل عن كل العوامل الانفعالية والنفسية، وبذلك يصبح النص مستقلا بفعل الكتابة عن كل المؤثرات التي تولد عنها، وهو يدعو إلى أن لا « يفهم النص كتعبير عن حياة المؤلف وعواطفه، بل على العكس من ذلك، يجب علينا أن نحاول فهم ما يقوله النص في حد ذاته»[4]، وهكذا يكون اهتمامنا منصبا حول فهم النص وليس فهم القصدية الفردية لمبدعه، ولكي يؤكد على دو النص في الفهم يعطي مثالا يوزع فيه أدوار كل من المبدع، المتلقي والابداع من خلال شرحه لفحوى ظاهرة اللعب « أولا اللعبة ليست للتسلية فقط لأنها تخضع لقوانين إذا تجاهلها اللاعبون بطلت، ولها أهدافها المستقلة عن اللاعبين؛ لأن اللاعب يختار أي لعبة لكن بمجرد الدخول فيها يصبح خاضعا لقوانينها وتصبح

---

* الايستيطيقا: تعني علم الجمال مشتقة من اللفظ اليونانيAISTHESIS وتعني؛ الاحساس والتأثر، وأول من دعا إلى جعل لفظ الايستيطيقا ترادف علم الجمال هو ألكسندر بوماجارتنA. BAUMGARTEN(1714م– 1762م) في كتابه(تأملات فلسفية) وقصد به ربط الفنون بالمعرفة الحسية.

[1] – أبو زيد نصر حامد. إشكاليات القراءة وآليات التأويل. ص: 37

[2] – م. م. ص:39

[3] – م. م. ص: ن

[4] – شرفي الكريم. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة نقدية في النظريات الغربية الحديثة. ص:38

اللعبة هي المتحكمة فيه، ثم إن اللاعبين يمثلون اللعبة، لكن ما هو ماثل للمتفرجين ليست ذاتية اللاعبين بل قوانين اللعبة التي تتجاوز حتى المتفرجين لتستقطبهم بشرط أن يكونوا على دراية بقوانينها»[1]، فدور المبدع يشبه دور اللاعب حين يقدم إبداعه فهو يقدم تجربته في الوجود، لكن هذه التجربة ستستقل عنه ويصبح لها قوانينها، وهو بذلك يعزل المعنى عن المؤلف وعن القارئ حيث يعتبر « رأي المؤلف أو فهم القارئ الأصلي ليس في الحقيقة إلا مكانا فارغا يمتلئ وفق ظروف الفهم»[2].

يرى **غادامير** أن التاريخ متجدد لأنه يؤمن بأن مواجهة الأفكار المستترة تسمح بمواجهة أسئلة جديدة لها، يقول إن:« تفكيري في فهمي المسبق يعطي القدرة على تقويم كفاءات فهمي المسبق، الكفاءات المقبولة أو غير المقبولة، وهذا أمر لن يكون سوى تقويم جديد، عندما أتعلم كيف استخلص أمورا مرئية تحت تأثير سلطة الرأي المسبق، وهذا يضمن أن لا تنقطع الآراء المسبقة التي توجه فهمي المسبق، عن أن تكون مستخدمة إلى حين أتخلى عنها، وهي طريقة أخرى من طرق تحويلها»[3].

يعتقد **غادامير** أن العمل الأدبي هو حوار مع التاريخ، مادام الفهم مرتبط بالسيرورة التاريخية، يتغير بتغير هذا التاريخ عبر العصور، ويكشف في كل مرة أبعادا تاريخية مختلفة لا يمكن الحكم عليها نهائيا؛ لأنها تبقى في دائرة التفاعل الحاصل بين التجربة الذاتية وتجربة العمل الأدبي، إذ لا يستطيع المؤول أن يعكس معنى النص، وسيبقى فهمه له مجرد إضافة جديدة، وهي الفكرة ذاتها التي طبقها على فهم التاريخ، إذ التاريخ هو الآخر ليس معطى متغير بتغير العصور، انطلاقا من حاضرنا « إن التاريخ مثله مثل الشكل في العمل الفني، وسيط يمكن المشاركة في فهمه»[4]، وانطلاقا من هذه الفكرة طرح **غادامير** مفهوم **الأفق التاريخي** القائم على اندماج أفق الحاضر للمؤلف والأفق الماضي للتاريخ، وهي الفكرة التي تجعل من التراث دائم الحضور في حياتنا الحاضرة؛ لأن الماضي بما يحمله من عادات ينتقل إلى الحاضر، وعندئذ تصبح الأفكار المسبقة النابعة من التاريخ هي التي توجه الفهم.

---

[1] – أبو زيد نصر حامد. إشكاليات القراءة وآليات التأويل. ص:40

[2] – شرفي عبد الكريم. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة نقدية في النظريات الغربية الحديثة. ص 40:

[3] – م. م. ص: ن

[4] – أبو زيد نصر حامد. إشكاليات القراءة وآليات التأويل . ص: 42

التأويلية النقدية: لم تعد التأويلية مع **بول ريكو paul rico** (1913م- 2005م) أداة لتفسير النصوص فقط، بل أصبحت وسيلة لفهم الذات المؤولة، حيث الفهم عنده لا يعكس كيفية وجودنا في العالم بقدر ما يوحي لنا بإمكانية فهم كيفيات وجودنا قبل بدأ عملية التفكير في عملية الفهم ذاتها، وانطلاقا من هذا الطرح كانت الأسئلة التي تطرحها تأويلية **بول ريكو** مختلفة أهمها «ما هي هذه العتمة أو تلك الكثافة المعتمة للذات مع ذاتها؟ ولماذا لا نستطيع أن تفهم أنفسنا إلا من خلال الحكايات الثقافية الكبرى؟ وما هي مكانة العملية المؤولة أو التأويلية التي تقوم بدور الوسيط بين الذات وذاتها في هذا العمل التأويلي الفكري»[1]، ومعنى هذا القول أن **ريكو** يوجد قراءات مختلفة ومتنوعة للنص الواحد، منبعها مواجهة النص الأدبي انطلاقا من عدم الثقة في معناه.

تهتم هيرمنيوطيقا **ريكو** بخصائص النص المكتوب، و أهم ما يميز نظريته التأويلية هو عزل معنى النص عن مقاصد المؤلف لينتج هذا الاجراء تعدد التأويل « فالمعنى لا يتشكل بحسب رؤية المؤلف للعام فحسب، وإنما أيضا، بحسب دلالته أو أهميته في رؤية القارئ للعالم»[2] .

استفادت نظرية القراءة والتلقي من أطروحات **هايدغر وغادمير** وخاصة فيما تعلق بعملية الفهم وشروطها، وكذا فكرة **ديلتاي** التي جعلت الفهم ينحصر في معرفة الأنا من خلال الآخر، وهي الفكرة التي ثمنها **غادامير** حين رأى بأن فهم المؤلف يتأتى عن طريق إشراك تجربته مع موضوعاته (إبداعه)، وجعل التاريخ الذي يمثله الماضي أساسا للفهم، ومن خلال هذه الفكرة طرح مفهوم الأفق التاريخي الذي بلوره **ياوس** وسماه أفق انتظار القارئ، كما استفادت من أفكار **بول ريكو** القائلة بأن تأويل النص هو نتاج التقاء الذات المؤولة معه.

I-2 الخلفية النقدية:

2-1 الشكلانية الروسية:

بلور أفكار النظرية الشكلانية أبرز أعلام اللسانيات المعاصرة، أمثال **دي سوسير Ferdinanad De Saussure** (1857 م- 1913 م) و**فيكتور شكلوفسكي**

---

[1] – ريكو بول. نظرية التأويل . تر: سيعد الغانمي. (ط.1). المركز الثقافي العربي، الدار البيظاء، بيروت، 2000. صص:31- 32

[2] – ناظم عودة خضر. الأصول المعرفية لنظرية القراءة والتلقي. ص: 60

V.chekloviski (1893 م- 1984 م) الـذي نشـر مقالـة عـن الشـعر المسـتقبلي سـنة (1914 م) وعنـون لهـا بـ: "أبحـاث الكلمـة"، وجـاءت جهـوده اسـتكمالا لمـا قدمـه أسـتاذه **بودوان دوكورتنـاي B.docourteney** (1845م- 1929م)حيث استفاد منه فيما قدمه حول نظرية الفونيم، فكانت اللسانيات هي منطلق الشكلانية الروسية.

كـان لبـزوغ النظريـة الشـكلانية فضـلا يعـود إلـى النقاشـات والدراسـات التـي نشـرتها مجموعـة مـن الطـلاب، تعـرف المجموعـة الأولـى بـ: حلقـة موسـكو اللغويـة Moscow linguisaicitele سنة (1915 م) كـان مقرهـا فـي موسـكو، وانصـب اهتمامهـا حـول اللغـة، فعملت على توسيع حقل اللسانيات ليشمل اللغة الشعرية، من أبرز أعلامها: **بتربوجاترف Betrbo gatyev**و**رومـان جاكبسون Roman Jakobson** (1896م- 1982م) ، وأطلق اسم جمعية "دراسة اللغة الشعرية" على المجموعة الثانية والتي ظهرت سنة (1916 م) ببطرسبورغ، تعرف هذه الجمعية باسم أبوياز opoaiz والتي كانت تسعى إلى الاهتمام بالأدب من وجهة مخالفة لما هو سائد في الدراسات التقليدية، وكان **فيكتـور تشكلوفسـكي ويوري تينيانوف yori tynyanov** (1894م- 1943م) من أبرز منظري هذه الحلقة.

يتمثل موضوع الأدبي عند الشكلانيين الروس في الأدبية وهي المفهوم الذي توصل إليه **جاكبسون**، بعد جهوده الطويلة مع الشكلانيين حيث يقول أن: «علم الأدب ليس هو الأدب وإنما هو الأدبية، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا»[1] ،وقد طرح هذه الفكرة في تساؤله عن الشيء الذي يجعل من رسالة لغوية ما عملا فنيا وبالتالي هو يتساءل عن ماهية الأدب.

أرادت الشـكلانية تأسـيس علـم لـلأدب لا يسـتند إلـى السـياقات الخارجـة عـن الـنص الأدبـي، فاسـتبعدت كـل التعريفـات التـي تحـدد الأدب باعتبـاره محاكـاة أو تقليـدا؛ لأن هـذه التعريفات تغفل السمات الأدبية،«سعوا إلى خلق علم أدبي مستقل انطلاقا من الخصائص الجوهرية لـلأدب»[2] فالأدب-حسب الشكلانية- يتحدد من الفرق بينه وبين وقائع الحياة الأخـرى، وهـذا يقتضـي فهـم جـوهر بحـث النظريـة الشـكلانية، الـذي ارتكـز علـى مفهـوم الشكل، فبنـاء النص الأدبي عملية شكلية حيث « اكتسى مفهوم الشكل معنى جديدا فلم

---

[1] – جاكبسون رومان. قضايا الشعرية. تر: محمد الولي ومبارك حنون.(ط .2). دار توبقال للنشر، المغرب، الدار البيضاء، 1990. ص:21

[2] – بسام قطوس. المدخل إلى مناهج النقد المعاصر. ص: 76

يعد مجرد غشاء بقدر ما هو وحدة ديناميكية ملموسة لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي »[1].

رفضهم للسياق الخارجي يقابله رفضهم لوضع العلاقة بين الشكل والمضمون؛ لأن الشكل لا يتحقق بجمع مكونات العمل الأدبي وإنما إثر تفاعلها فيما بينهما، بمعنى أن «وحدة الأثر ليست كيانا تناظريا ومغلقا، بل تكامل ديناميكي له جريانه الخاص، إن عناصره لا تترابط فيما بينها بعلاقة تساوي أو إضافة إنما بعلاقة الترابط والتكامل الديناميكية» [2]، لهذا ذهبوا إلى أن ما يميز النص الأدبي هو شكله وليس مضمونه بمعنى أن المقاربة النصية في إطار النظرية الشكلانية قائمة بالأساس على التحليل الشكلي للنصوص، وهذا ما يجعل عملية الادراك عند المتلقي تهتم بالشكل الأدبي على اعتبار أن« الخصلة المميزة للرؤية الفنية هي مبدأ الإحساس بالشكل»[3] ، فالادراك هو عنصر أساسي من أجل الكشف عن العناصر الفنية المميزة للعمل الأدبي.

اهتم **فكتور شكلوفسكي** بالادراك بوصفه مرتكزا يضمن المقاربة المحايثة للعمل الأدبي ويعرفه بقوله: « إن الإدراك الفني هو ذلك الإدراك الذي نتحقق فيه من الشكل، وإنه من الواضح أن الإدراك الذي نحن بصدده ليس مجرد حالة سيكولوجية إنما هو عنصر من عناصر الفن، والفن لا يوجد خارج الإدراك»[4]، وهذا يعني أن تلقي النصوص الأدبية يحدث إثر إدراك الفروق والسمات المميزة لها عن غيرها من النصوص الأدبية، **فشلوفسكي** يميز الإدراك الجمالي عن غيره، حيث يصبح الادراك «ألليا حين يتحول إلى عادة»[5] أي مصاحبا للغة الحياة اليومية والتي لا تخلو من النفعية، في حين يبقى الإدراك المجرد من العادية هو الإدراك الجمالي الذي ينجح في تلقي ما هو فني؛ لأنه يستطيع الوقوف عند ما هو جمالي وغريب وغير مألوف ومثال ذلك: الإدراك الآلي يصاحب قراءة أخبار سياسية في جريدة، في حين يصاحب الإدراك الجمالي قراءة قصيدة شعر في

---

[1] – تاوريرات بشير. محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية.(ط.1). مكتبة اقرأ، قسنطينة، الجزائر،2006. ص: 156

[2] – يوسف أحمد. القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة. (ط. 1). منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007. ص: 94

[3] – تودوروف تيزفيطان. نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس.(ط.1). تر: إبراهيم الخطيب. (ط.1). الشركة العربية للناشرين المتحدين، الرباط، 1999. ص: 10

[4] – م. م. ص: 41

[5] – م. م. ص: 23

الجريدة نفسها ومتى اقترب الإدراك من العادة تجردت عنه صفة الغرابة والتميز فـ «غاية الفن أن ينتقل الإحساس بالأشياء عندما تدرك وليس عندما تعرف، وتقنية الفن هي جعل الأشياء غريبة، جعل الأشكال صعبة، مضاعفة، إنها تزيد صعوبة الإدراك وطوله، لأن عملية الإدراك غاية جمالية بنفسها» [1] ، ولا يمكن إدراك البعد الجمالي في العمل الأدبي إلا إذا قام هذا الأخير بعرقلة الإدراك، فهذه العملية تدفعه إلى الدهشة إزاء هذا الابداع، إذ كلما أبطأ الإدراك تحقق البعد الجمالي الذي يرمي إليه العمل الأدبي، وهذا ما جعل **شلوفسكي** يقر بأن تحقق التأثير مرهون بعرقلة الإدراك حتى يحدث فيه الانبهار فيقول:« يحدث أقوى تأثير ممكن من خلال بطئ الإدراك»[2]، وهذه الفكرة تقودنا إلى أهم المفاهيم التي ناقشها الشكلانيون.

بالإضافة إلى مفهوم الادراك الجمالي شكل مفهوم التغريب والتحفيز والمهيمن رؤية خاصة في التعامل مع النص الأدبي.

التغريب Difamiliarization: يعني انتقال ما هو مألوف في الحياة اليومية إلى الإبداع ليصبح غريبا، وهذا « ما يرغم القارئ بشكل أو بآخر على تجاهل التصنيفات الاجتماعية من خلال لغته إلى عملية التغريب بوصفها عنصرا من الفن »[3] ، فاشترطت النظرية الشكلانية توفر الفن على عنصر الغرابة الذي يوفر الدهشة والانجذاب للعمل الأدبي.

التحفيز Motivation: « أطلق شلوفسكي على أصغر وحدة من الحبكة اسم الحافز motif وميز بن الحافز المقيد و الحافز الحر. أما الأول فهو الحافز الذي تتطلبه الحكاية أو القصة، أما الثاني فو حافز غير أساسي من وجهة نظر الحكاية أو القصة... وعلى سبيل المثال، فإن الوسيلة التي تجعل رفائيل يروي قصة الحرب في السماء هي حافز حر...»[4]، أي مايحتويه النص الأدبي من صور وتعابير مجازية تحفز المتلقي على الوقوف عند جمال النص الأدبي، لهذا يمكن القول أن التحفيز هو عامل

---

[1] – ليوتن. نظرية الأدب في القرن العشرين . تر: عيسى علي العاكوب .(ط.1). عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، القاهرة،1996.ص:24

[2] – ليوتن. نظرية الأدب في القرن العشرين. ص:23

[3] – عبد الناصر حسن محمد. نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي. (ط.1). المكتب المصري لتوزيع المطبوعات القاهرة، 1999. ص: 75

[4] – بسام قطوس. المدخل إلى مناهج النقد المعاصر. ص:78

مساعد على إبراز جمالية الأشكال الأدبية، وهذا ما جعل هدف النص الأدبي حسب تصورهم ليس تصوير واقع الحياة بما فيها من مألوف، إنما عليه أن يكسر هذا المألوف ليصل إلى شكل متميز ومختلف، وهذا يقضي أن يقبض العمل الأدبي على اللغة الأدبية بعيدا عن اللغة المألوفة؛ لأن اللغة الأدبية هي تجاوز وتكسير وتمرد عن اللغة المألوفة.

المهيمن Daminan: عرفه **جاكبسون** بأنه: «المكون البؤري لعمل فني، إنه يوجد المكونات الأخرى ويحددها ويحولها»[1]، يتضح من هذا القول أنه يعطي أهمية بالغة لمفهوم المهيمن باعتباره ميزة في أي نص أدبي؛ لأنه هو الذي يضمن تماسك العناصر الفنية ويتحكم في توزيعها وترتيبها، وهو عنصر لا يمكن الامساك به إثر القراءة السطحية؛ لأن الوصول إليه يحتاج إلى قراءة عميقة تقف عند النص الأدبي في كل جوانبه الداخلية، وتكرر الخاصية المهيمنة في النص الأدبي يتحول إلى شكل ثابت من خلاله يمكن أن يتشكل نص أدبي ذو خصوصية تميزه عن غيره.

حرصت الشكلانية على أن تحمل النصوص الإبداعية سمة الغرابة والبعد عن الألفة من أجل تحقيق أكبر قدر من الإثارة والاستجابة لدى المتلقي، فحين يكون العمل الأدبي غريبا فهو يعيق الإدراك الاعتيادي لدى المتلقي، ويتعثر فيه الفهم ليصبح مثيرا للجدل.

تتميز اللغة الأدبية عن اللغة اليومية بواسطة الأدبية، ومهمة المتلقي هي إدراك العناصر المهيمنة في النصوص من أجل الحصول على المتعة الجمالية، والمتلقي يبقى دائما يتعامل مع النصوص الأدبية وكأنه يتلقاها لتوه، وبالتالي تكون الشكلانية قد مهدت للبحث في العلاقة بين النص والمتلقي بعد أن كان الاهتمام يوجه إلى النص والمبدع، فكانت حافزا لقيام نظرية القراءة والتلقي .

2-2 الأسلوبية:

يرجع الفضل بعد **دي سوسير** في انتشار الأسلوبية إلى تلميذه **شارل بالي Charle bally** (1865 م-1947م)، ففي كتابه (الأسلوبية الفرنسية) (1902م) استثمر فكرة أستاذه التي تفصل بين اللغة والكلام حيث اعتبر اللغة المعيارية التي وضع قواعدها النحويون خاضعة للانزياح والانحراف فتصبح اللغة منحوتة بفضل المتكلم، واعتبر **شارل بالي** مهمة الأسلوبية تكمن في دراسة القيم العاطفية، ووظيفة الأساليب اللغوية المتميزة التي

[1]- تودوروف تيزفيطان. نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس. ص: 81

تعمل على تغير نظام اللغة المعهود، وهذه الفكرة وضحها **عبد السلام المسدي** حين قال أن: « النحو مجال للقيود والأسلوبية مجال للحريات»[1].

الأسلوب في اللغة: « style اصطناع لغوي مستحدث نسبيا؛ يمتد إلى الكلمة اللاتينية stilus التي كانت تطلق على"مثقب معدني يستخدم في الكتابة على الألواح المشمعة المدهونة، ثم تطورت دلالتها... من الدلالة على "كيفية التنفيذ"في القرن14 م، إلى"كيفية التعارك أو التصرف" في القرن 15م، "إلى كيفية التعبير"في القرن 16م، للدلالة على"كيفية معالجة موضوع ما" في نطاق الفنون الجميلة خلال القرن 17م »[2] ، وبالعودة إلى المعاجم العربية للبحث عن المعنى اللغوي لكلمة أسلوب تصادفنا الكثير من التعريفات منها مقاله الصحاح: « الأسلوب بالضم: الفن؛ يقال أخذ في أساليب من القول أي فنون منه »[3].

تميزت الأسلوبية بالبحث في الكلام الفني، وهذا التميز يتحقق بالثورة على قواعد اللغة المعروفة في جميع مستوياتها حيث المتكلم ينزاح باللغة، ومن هذه الخاصية الجمالية التي تسمى بالانزياح الأسلوبي يعرف **جون كوهين** الأسلوبية بـ: « علم الانزياحات اللغوية»[4]، وظاهرة الانزياح تعتمد أساسا على خرق القاعدة اللسانية التي تقول بأن لكل دال مدلول واحد، وعلى خلافه يسمح الانزياح بأن يكون للدال الواحد أكثر من مدلول.

تحفل كتب علم الأسلوب بتعريفات للأسلوب* وكلها تنظر إليه باعتبار ثلاثة مراكز هي المؤلف، النص، القارئ. و تلتقي جميعا في اعتبار الأسلوب يقوم على: « العدول عن ما هو مألوف في اللغة، مما يكسر النسق الثابت والنظام والترتيب، وذلك عن طريق

---

[1] – المسدي عبد السلام. الأسلوب والأسلوبية. (ط. 2). الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1982. ص: 56.

[2] – وغليسي يوسف. مناهج النقد الأدبي، مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية. (ط.1). جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007. ص:75

[3] – إسماعيل بن حماد الجوهري. الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية. ج1. ص: 149

[4] – تاوريرات بشير. محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية. ص: 156.

* هناك فرق بين الأسلوب والأسلوبية؛ حيث يستخدم الأسلوب لنقل الأفكار، بينما تقوم الأسلوبية على تحليل الأسلوب بغية استنباط عناصره والعلاقات القائمة بينها، بمعنى أن « الأسلوبية دراسة للتعبير اللساني، أما كلمة أسلوب إذا أردت تعريفها الأصلي فهي تعني طريقة التعبير عن الفكر بواسطة اللغة» بيير جيرو. الأسلوبية.(ط .2) . تر: منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري، 1994. ص: 10

استغلال إمكانات اللغة وطاقاتها الكامنة»[1]، وإذا كانت الأسلوبية تقوم على خاصيتين – كما سبق الذكر هما الانزياح والاختيار– فإن الأسلوب هو الآخر يقوم عليهما، يقول في هذا الصدد **فاليري Paul Valery** (1871م– 1945م) إن: «الأسلوب انزياح بالنسبة للقواعد»[2]، إن الأسلوب يرسم شخصية المؤلف لأنه ينفرد بانتقائه فيمثل طريقته في التحليل، يقول فيه **بييرجيرو pierre giroux** إنه: « طريقة في الكتابة، وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية»[3]،ومهمة الأسلوبية هي دراسة هذا الأسلوب.

هدف التحليل الأسلوبي هو الوصول إلى توضيح الخصائص المميزة لأسلوب ما، وقد شكل الانزياح ضرورة لمشاركة المتلقي في صنع معنى النص، هذا ما ركزت عليه نظرية القراءة والتلقي، على خلاف الأسلوبية التي اهتمت بالانزياح من منظور تفرد أسلوب المؤلف .

3-3 البنيوية:

قامت البنيوية على أثر فلسفي نتيجة الصراع القائم بين الفلسفة المادية والفلسفة المثالية، فأخذت جوهر الإشكالية القائمة بينهما وهي حقيقة الوجود وبنت عليها أفكارها، فمنذ منتصف القرن التاسع عشر عاشت الفلسفة الغربية جدلا بخصوص هذه القضية، أين انقسمت إلى رأيين: رأي يرى أن الحقيقة تكمن في خارج الأشياء ورأي آخر يرى عكسه، وفي إطار هذا الجدل أصبحت المعرفة حسية بالنسبة لأصحاب الرأي الأول ومعرفة معنوية ذاتية بالنسبة لأصحاب الرأي الثاني.

لا نستطيع فهم المنهج البنيوي في إطاره النقدي إلا إذا فهمنا قبلا معنى كلمة بنية Structure أي بنى وهي تعني « الهيئة أو الكيفية التي يوجد بها الشيء»[4].

---

[1] – ابتسام أحمد حمدان. الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي.(ط.1). دار القلم العربي. حلب. 1997. ص: 244

[2] – تاوريرات بشير. محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية. ص: 158

[3] – بيير جيرو. الأسلوبية. ص: 9

[4] – تاوريرات بشير. محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر،دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية. ص: 10

نجد في معجم لسان العرب « البنى، نقيض الهدم، بنى البناء بناء بنيا وبنى... كأن البنية الهيئة التي بنى عليها»[1]، وتجمع جل المعاجم على أن بنية الشيء هي أصله وجوهره الذي لا يتغير بتغير الوضعيات التي يكون عليها.

قدم **دي سوسير** أطروحات مهمة وضح فيها مستويات اللغة وهي اللغة نظام، ووفق هذا النظام ينتفي كل سياق خارجي عن النص فـ « أهم ما تتميز به المقاربات البنيوية، أو لنقل القراءات البنيوية، حيث تصوغ المعنى من خلال بنية (مخبوء النص)... وبهذا تصبح المشكلات اللسانية التي ينطوي عليها النص هي التي تقرر المعنى الأدبي، وهذا ماسوف تنتقده نظريات القراءة وجماليات التلقي»[2]. .

اختص **افلادمير بروب**V. **Propp**(1895-1950 م) بدراسة الحكاية والخرافة، فاعتمد على التحليل الشكلي لهذا الجنس الأدبي « حيث وضع أسس المنهج البنيوي عندما كشف عن وجود نموذج فريد للبنية الحكائية الخرافية الروسية » [3]، هذا ما لخصه كتابه مورفولوجيا (الحكاية الخرافية)، وفي هذا الكتاب خلص إلى أن الوظائف التي تقوم بها الشخصيات ثابتة، بينما الشخصيات هي المتغيرة، ومنها استنتج مفهوم الوظيفة الذي قاده إلى تعريف البنية الحكائية عن طريق الثنائية الضدية والتي استلمتها البنيوية فيما بعد.

أما ما قدمه **مو كاروفسكي** في إطار مدرسة براغ البنيوية يعد من أكثر المصادر التي استفادت منها نظرية القراءة والتلقي، إذ رفض جميع المقولات التي تتعامل مع الأدب باعتباره انعكاسا للواقع يقول: « حتى مع الاعتراف بالقوى الخارجية التي تمارس تأثيرا ما على الأبنية الفنية، إذ إن طريق الاستجابة لهذا التأثير وتوجيهه تخضع لعوامل جمالية منبثقة من الفن نفسه، وهذه العوامل الجمالية لا تسمح بقيام علاقة سببية آلية بين الفن والمجتمع»[4].

ساهم **رولان بارت R olan Barthes** (1915–1980م) في رواج المنهج البنيوي وإعطائه مكانة قوية وسط الساحة النقدية حيث شغل الدرس النقدي بمقولته "موت المؤلف"

---

[1] – ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم. لسان العرب. ج1. صص: 93–94

[2] – عبد الناصر حسن محمد. نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي. ص: 36

[3] – إبراهيم نبيلة. فن القص في النظرية والتطبيق. (ط.1). مكتبة غريب، القاهرة. (د.ت). ص: 19

[4] – محمود عباس عبد الواحد. قراءة النص وجماليات التلقي. ص: 21

عندما أشار إلى أن اللغة هي التي تتكلم داخل النص الأدبي وليس المؤلف، حيث دعا إلى ممارسة نقدية جديدة تقضي بعزل المؤلف عن النص الأدبي أثناء القراءة، وقد رأى الفائدة من هذا الإجراء تكمن في جعل النص الأدبي متحرر الدلالة ؛ ذلك لأن « إعطاء النص مؤلفا محددا يعني ربطه بمدلول نهائي لا يتغير أو بمعنى آخر قفل النص»[1] ، ويعني بذلك أن النص الأدبي لا يستمد وجوده وتحققه إلا بقراءة المتلقي.

2- 4التفكيكية:

«التفكيك(أو التفكيكية أو التشريحية أو التقويضية...)هي المقابل العربي لكلمة(déconstruction)ذات الدلالة الفلسفية النقدية المعتاصة، إلى درجة أن رائدها جاك دريدا يقدم لنا الفعل التفكيك، بهذه اللغة "اللاأدرية"،على أنه ليس تحليلا analyse ولا نقدا(critique) ليس التفكيك منهجا ولا يمكن تحويله إلى منهج،خصوصا إذا ما أكدنا على الدلالة الإجرائية أو التقنية» [2].

لكن، لابد من الإشارة إلى أنه إذا كانت الدراسات البنيوية قد اهتمت بالنص ومكوناته، فإن أهم مكون أثارته دون أن تركز عليه هو القارئ وعلاقته بالنص والتفاعل بينهما، والتفكيكية باعتبارها طريقة في مقاربة النصوص ونقدها، فقد قامت على جملة من المفاهيم التي تعد نقدا مخالفا لما جاءت به المناهج النقدية قبلها خاصة البنيوية «فإذا كانت البنيوية قد نفت العلاقة بين تفسير النص وقصدية منشئ العمل فإن التفكيكية شككت في وجود تفسير نهائي للنص، وكان الخلاص في الإرجاء اللانهائي للمدلول»[3].

جاءت مقولات **دريدا Jacque Derrida**(1930م- 2004م) في التفكيك بوصفها محاولة للكشف عن أفكار تتصل بالمقاربة النصية حيث «يقوم التفكيك، عند دريدا، على تحليل سيميولوجي لتكوين إيديولوجي موروث.تجزيء عناصر النص، إلى وحداته الصغرى والكبرى. عملية فهم لتركيب العمل الأدبي»[4]، فالمنهج التفكيكي الذي رسمه يعتبر ثورة على البنيوية ويجعل من النص مستودعا من المعاني غير منتهية، والقارئ هو المستحدث للمعنى الجديد القائم من لدن النص، وهذا الطرح أراد منه الوصول إلى فكر

---

[1] – يوسف نورعص. نظرية النقد الأدبي الحديث. (ط.1). دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، 1994، صص: 45- 46

[2] – وغليسي يوسف. مناهج النقد الأدبي، مفاهيمها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية. ص:173

[3] – عبد الناصر حسن محمد. نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي. ص: 49

[4] – وغليسي يوسف. مناهج النقد الأدبي، مفاهيمها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية. ص:182

نقدي يقوم على وظائف دلالية تتوزع بين النص والقارئ، فالنص يحمل المعنى المغيب والقارئ يبحث عن الاحتمالات الناتجة جراء تعسف هذا المعنى، وقد دعا **دريدا** الفكر البشري إلى البحث عن المختلف واللامنتظر، لكن الاختلاف بينه وبين نظرية القراءة والتلقي يكمن في أن التفكيكية تدعو إلى تحطيم المعنى، بينما تدعو نظرية القراءة والتلقي القارئ إلى البحث عن المعاني المحتملة بالتأليف الجديد الذي لا يحط من قيمة النص وإنما يحاول أن يعطي مبادرة تكشف فيه عن دلالات محتملة.

3-5 سوسيولوجيا القراءة:

العلوم الاجتماعية sciences sociales مصطلح واسع «لا يقال فقط على علم الاجتماع sociologie بل يقال على كل العلوم المتعلقة بالمجتمع، الاقتصاد، الجغرافيا البشرية»[1] فالسوسيولوجيا هي العلم الذي يهتم بدراسة قوانين الأنظمة الاجتماعية داخل المجتمع.

بين الأدب وعلم الاجتماع علاقة وطيدة أفرزت تخصيص فرع من فروع علم الاجتماع لظاهرة أدبية تسمى علم اجتماع الأدب، هذا الفرع الذي يسمى سوسيولوجيا الأدب، ينصب اهتمامه حول دراسة الأدب كظاهرة اجتماعية مثل الكثير من الظواهر الاجتماعية الأخرى.

شهدت العلاقة بين الأدب و الظروف الاجتماعية تباينا إلى حد التناقض بين علماء علم الاجتماع حول قطبي العلاقة وهما: الأدب من جهة والمجتمع ونشأته وتركيبته وتطوره من جهة أخرى، وهذا ما أدى إلى إفراز مفاهيم متعددة داخل حقل علم الاجتماع الأدبي، فهناك علم اجتماع أدبي يعنى بتفسير ماهية الأدب ونشأته وهناك علم اجتماع أدبي يهتم بالبحث عن صورة المجتمع داخل النصوص الأدبية وهناك علم اجتماع أدبي يهتم بالتنظير للأدب على أساس أنه إنتاج لأدباء يتلقاه مستهلكون هم القراء.

نستطيع القول على ضوء هذا التمهيد أن حدود التفاعل بين الأدب وعلم الاجتماع لم تبق حبيسة هذا العلم ـ علم الاجتماع ـ بل أصبحت مجالا من مجالات النقد الأدبي الذي تمخض عنه ما أصبح يعرف بسوسيولوجيا القراءة، واهتم هذا التوجه بما يتعلق بالجانب السوسيولوجي لفعل القراءة، فكان له أن تبلور في اتجاهين:

---

[1] – لالاند أندريه. موسوعة لالاند الفلسفية. ج3 . ص: 1300

اتجاه التفسير الاجتماعي للأدب: اهتم هذا الاتجاه بفكرتين أساسيتين؛ تتعلق الأولى بارتهان النص للمجتمع الذي وجد فيه باعتباره نتيجة للصراع بين ذات المؤلف والمجتمع، أما القضية الثانية فهي جعل جمهور المتلقين الموجه الأول لعملية الإبداع، هذا الاتجاه مثله **اسكاربيت ROBERT ESCARPIT**، واتجاه النقد الاجتماعي وسوسيولوجيا التلقي: إذا كان الاتجاه الأول يهتم بالعلاقة التي تربط الأدب بالممارسة الاجتماعية، فإن النقد الاجتماعي المهتم بسوسيولوجيا التلقي يهتم بالنص من منطلق أن « كل إنتاج إيديولوجي و إجراء جمالي بغض النظر عما ينقله هذا الإنتاج »[1]؛ أي أن النص فعل اجتماعي بالدرجة الأولى يعتمد على منطلقات مقصودة.

من هنا ظهرت القراءة النقدية السوسيولوجية التي تسعى إلى اكتشاف النص من الداخل وفق ما تطرحه الإيديولوجيا المعتمدة في النص ذلك؛ لأن هذا التوجه ينطلق من مسلمة مفادها أن المجتمع تركيبة غير متجانسة، ينقسم إلى طبقات متصارعة فيما بينها، تحمل رؤية خاصة تجاه الوجود، لذلك فإن تميز النص الأدبي وفق هذا التوجه مرهون بنتيجة الصراع الطبقي والإيديولوجي الحاصل في المجتمع والمرتبط بفترة زمنية معينة.

يرجع تاريخ ظهور سوسيولوجيا القراءة إلى الجهود التي قدمها **دوغلاس والبس** سنة (1929 م) وكان اهتمامه ينصب حول وضع المجتمع الأمريكي، وقد أثمر توجهه السوسيولوجي إلى ربط القراءة « لا بالتنظيم الاجتماعي للآلة الكتابية، ولكن أيضا بالقيم المستثمرة في فعل القراءة، و في الأوضاع النفسية السوسيولوجية للأفراد »[2] ، فكانت دراسته بمثابة النقيض لما قدمته المناهج المهتمة بالنص كبنية مغلقة، فأعلن ضمنيا أن قيمة النص تتعلق بمجموع المعايير السوسيولوجية القابلة للتأثير والتأثر .

تهتم الأبحاث السوسيولوجية بالقارئ كونه المستهلك للانتاج الأدبي، فكان أساس البحث في سوسيولوجيا القراءة هو التعرف على العلاقة بين القارئ والنص عن طريق تحليل عملية القراءة وفق منهجية تعتمد على الاحصاءات، الاستجواب، المقابلات، الاستمارات التي يختبر بها الباحث عينة من مجتمع ما، انطلاقا من هذه المنهجية يستطيع

---

[1] – عياض إناس. (سوسيولوجيا التلقي في الفكر المعاصر، مقاربة في خطاب النقد السوسيولوجي عند أدونيس). ضمن: النقد السوسيولوجي. منشورات المركز الجامعي خنشلة، مارس، 2006. ص: 136

[2] – نقلا عن: شرفي عبد الكريم. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة. ص: 241

الباحث معرفة كيفية استقبال نص ما، أو مجموعة من النصوص، ثم يقوم بمقارنة النتائج التي تحصل عليها مع عينة أخرى من المجتمع نفسه أو عينات يمكن أن تختلف معها من حيث اللغة.

تتناول سوسيولوجيا القراءة النص بشكل محايد، تسعى لدراسته كظاهرة مستقلة أي؛ تتعامل مع النص بمعزل عن كاتبه، لكنها لا تهمل الإيديولوجيا التي تسود المجتمع الذي وجد فيه القارئ.

شكلت أعمال الفرنسي **بيير بورديو Pierre Boup-die** انعكاسا لمفهوم تأثير الإيديولوجيا على الأدب ومنه على المتلقي، حيث استخلص نتائج تعكس لعبة الاختلاف الحاصل في المجتمع بين طبقاته وخصائص كل طبقة في مجال النشر والتلقي، عكس سيطرة مجموعة معينة من القيم السائدة في طبقة اجتماعية عن ذائقة المتلقي، وفي الوقت نفسه تكون هذه القيم العاكسة لإيديولوجيا معينة هي الموجه حيث تمنحه افتراضاته المسبقة في كل مجالات الحياة.

لا تكمن خاصية سوسيولوجية القراءة في مجرد إسقاط الظروف التي يتأسس عليها النص والتي يتأثر بها المتلقي؛ لأنها تعتمد على جملة من الخصائص التي تتعلق بفعل القراءة، فتهتم بالقارئ داخل النص وليس داخل المجتمع.

أخذت نظرية القراءة والتلقي عن سوسيولوجيا القراءة المنحى الذي دافعت عنه في نقدها وهو تحقق النص يستلزم قراءته وفهمه لفهم ظروف المجتمع الذي وجد فيه، لكنها اختلفت معها في توجهها الرامي إلى جعل الأدب سلعة تستلزم معرفة مسبقة بالسياق الاجتماعي الذي تتوجه إليه.

2-6 مدارس النقد الألماني:

2-6 -1 مدرسة جنيف:

ساعد على انتشار هذه المدرسة رواج الفلسفة الظاهراتية في ألمانيا، فبينما كان هدف الفلسفة الظاهراتية وصف كيفية اشتغال الوعي على تشكيل العالم، كان هدف

مدرسة جنيف الأساسي هو إبعاد الوعي–وعي المؤلف– أثناء القراءة حيث تعتبر النص تجلي للكتابة، والكتابة وسيلة تتيح فهم الوعي، ليس وعي المؤلف وإنما الوعي كصفة للعقل، هذا الوعي قد يعبر عن عقلية عصر بكامله.

تبنى هذه الفكرة: **مارسيل ريموند Marcel Raymond**(1981م– 1981م) **وألبرت بيغون Albret Beguin وجورج بوليه G . poulet** (1902م)،هذا الأخير ألف مقالا بعنوان «ظاهراتية القراءة phenomenolog of Reading»[1].

أكد **بوليه** في هذا المقال على أن القراءة تسمح بتماهي القارئ مع أفكار المؤلف لدرجة تجعله يتجرد من العالم المحسوس حوله، و يندمج مع أفكار النص وكأنه هو القائل بهذه الأفكار، حيث يقول: «كل ما يهمني في هذه اللحظة –لحظة القراءة– هو أن أعيش من الداخل في نوع من الاندماج مع العمل، والعمل وحده»[2]، وتتمثل الخطوة الجديدة التي أتى بها **بوليه** في فصل النص عن المؤلف، فشكلت محاولته التفاتة لإيزر للبحث في فاعلية القراءة.

يبرز تأثير الظاهراتية على مدرسة جنيف في آراء **موريس بلانشو** الذي اعتمد على مفهوم القصدية، حيث فصل بين النص ونص القراء، وفي هذا الفصل إشارة إلى أن القراءة لا تستند على ما يقوله المؤلف، وإنما على ما يوفره المتلقي من احتمالات للمعنى، إذ يرى أن «العمل يعزز استقلاله على القارئ الذي يساعد على وجوده، ويتفتح لكل وعي، ولكن يظل منفصلا عن كل فرد»[3]، إن **موريس** يفصل النص عن مؤلفه ليسلمه للقارئ ، وما قراءته سوى محاولة للتحرر، تفصح عن رؤيته الخاصة.

يجعل **موريس** من النص عالما خياليا، لا يمكن أن تكون قراءته سوى خيالا ثانيا، هذه الفكرة عن التحرر استثمرها **إيزر**، حيث تنتهي القراءة إلى جعل النص مجردا من كل عالم محسوس من أجل الهروب عن هذا العالم في حد ذاته والإبحار في عالم قوامه البحث عن الإمكانيات الدلالية في النص.

---

[1] – بوحسن أحمد. (نظرية التلقي والنقد العربي الحديث.) ضمن: نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، الرباط، 1993. ص: 21

[2] – م. م. ص: ن

[3] – م. م. ص: 22

حاولت نظرية القراءة والتلقي أن تتجاوز الغموض الذي لم يفسره **بوليه** حول العلاقة بين النص والقارئ، حيث اكتفى بالإشارة إلى حالة التماهي بينهما دون تفسير لآليات هذا التماهي، كما حاولت تجاوز ما قاله **موريس** عن لحظة القراءة – التحرر– لأنها تعكس الحالة النفسية للقارئ أكثر من فعل القراءة في حد ذاته.

2-6 -2 جماعة برلين:

يمثل هذه الجماعة **نورمان** Norman حيث اهتم بالنص انطلاقا من الفكر الماركسي، فاعتبر كل من النص والقارئ والقراءة وسائل للإنتاج الأدبي؛ لأن هذه الفكرة ترى في النص انعكاسا لتأثير الواقع في المؤلف، فجاءت نظرتها للتلقي محصورة في جعله عملية اجتماعية بالدرجة الأولى ثم فردية، ولهذا بحث في الشروط التي تجعل من عملية القراءة ممكنة، بما يخدم المجتمع وليس الفرد، مركزا على دور النشر والطباعة والتسويق، وغيرها من الوسائل التي تتيح رواج الكتاب والقراءة.

ترتبط جمالية التلقي وفقا لمنظور جماعة برلين بالعلاقة القائمة بين الانتاج والاستهلاك، وهي الفكرة التي ردت عليها مدرسة كونستانس بدحض التصور الاجتماعي للأدب.

لم تنطلق نظرية القراءة والتلقي من فراغ، وهذه الالتفاتة لم تكن ولوعا برد الأفكار الجديدة إلى أصول سابقة عليها بقدر ما كانت وقفة لابد منها للتفريق بين أفكار ومفاهيم قد تتداخل أو تتناقض فيما بينها، وهذا الفرز يمكننا من فهم مبتغى نظرية القراءة والتلقي.

إذا كان روبرت **سي هول** قد أرجع إرهاصات نظرية القراءة والتلقي إلى «الشكلانية الروسية .بنيوية براغ. ظواهرية رومان إنغاردن. هيرمنيوطيقا غادمير. سوسيولوجيا الأدب»[1] فهذا لا يعني التسليم بهذه المرجعيات فقط *.

---

[1] – روبرت سي هول. نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية. تر: رعد عبد الجليل.(ط.1). دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا. 1992. ص: 28

* اهتم العرب في عصر ما قبل الإسلام بالشعر وأعطوه قيمة سامية، حيث كان مصدرا معتمدا عليه يحوي مآثرهم وطقوس حياتهم وأنسابهم... ، مما يدل على تأثيره في حياتهم، يقول **ابن سلام الجمحي** (139هـ–232هـ):«إن الشعر في الجاهلية عند العرب ديوان علمهم ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون » [(1)] .

تميز الشعر في هذا العصر بالإلقاء الشفهي، حيث لم يكتب ولم يدون، ولأنه كذلك أولى الشاعر أهمية كبيرة للسامع، فكان يحسن ويجود شعره من أجل التأثير عليه وجذبه لإدخاله في إطار تجربته الشعرية، وحضيت طريقة الإلقاء بمكانة هامة موازاة مع المضمون وأكثر منه أحيانا؛ لأن شعره موجة إلى مستمع يراه ولا يرى إبداعه وإنما يسمعه منه، فكان

الشاعر يبادر إلى تحسين صوته وهيئته قبل إلقاء شعره، وفي هذا الإطار نشأت أغراض خاصة بالتلقي مثل: العفوية والمباشرة والسهولة واستمرت هذه الميزة –التلقي الشفهي– حتى عصر الإسلام، مع تغير نوعي مس مضمون الشعر.

ظلت مسألة التأثير في السامع أساسية في عملية التلقي، ما جعل السامع يولي المبدع اهتماما كبيرا ويضعه في مكانة مرموقة، وما يدل عن هذا الاهتمام ظاهرة احتفال القبيلة بأي شاعر جديد لأنه يشكل حدثا مهما.

ظهرت في العصر الأموي عوامل أثرت فى الإبداع والتلقي معا أهمها: العامل الاجتماعي الذي فرض شروطا عليهما، حيث أصبح المقبول والجميل هو الذي يحوز على تقبل المتلقي المتأثر بثقافة مجتمعه والرديء على العكس من ذلك، أما في العصر العباسي فقد كان هناك تطور عام مس الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية، ومع هذا التنوع في الحياة تنوعت الأذواق في تناولها للإبداع، وفيما يلي عرض موجز لأهم الآراء حول التلقي التي رافقت كتب أشهر علماء اللغة والنقد والبلاغة في العصرين.

حرص **ابن سلام الجمحي** على إحاطة الشعر بسياج يقيه من اللحن، ومن بين ما اهتم به هو وضع قانون يحمي المتلقي من الشعر الفاسد، فعمل أولا على صقل أذواق المتلقين حيث صرفهم عن الشعر المفتعل يقول:«وفي الشعر مصنوع مفتعل موضوع كثير لا خير فيه، ولا حجة في عربيته ولا أدب يستفاد ولا معنى »[2]، وأرجع سبب اللحن والقصور في الشعر إلى الروايات المأخوذة من غير مصدرها، وهذا يبين وعيه النقدي بالتلقي الصحيح الذي يعني الأخذ من المصدر، وقد دعا إلى إرجاع عملية التقويم إلى العلماء وهو دليل على رغبته في السمو بالتلقي .

وضع **ابن قتيبة** (213هـ–227هـ) معاييرا أراد بها الحفاظ على الشعر من الأحكام المسبقة التي تزامنت مع المفاضلة بين الشعراء وإبداعهم، حيث عارض المتعصبين لشعر ما قبل الإسلام على اعتبار أنه النموذج الكامل، ودعا إلى ضرورة القراءة قبل الحكم بغض النظر عن عنصر الزمن فهو القائل لم

:«...أسلك فيما ذكرته من شعر على شاعر مختارا له سبيل من قلد أو استحسن غيره، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لنقده، والى المتقدم منهم بعين الاحتقار لتأخره»[3] لأنه أراد أن يفتح دائرة التلقي على الإبداع لا على المنوال، وحرص على دور المتلقي حين سخر بناء القصيدة وموضوعها لخدمة ذوق التلقي ومثال ذالك قوله:«...قريب من النفوس لائط بالقلوب لما جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وألف النساء... فإذا علم من الإصغاء إليه ...والاستماع له...فلم يطل فيمل السامعين،ولم يقطع بالنفوس»[4]، فالشعر عنده ملزم بهز النفوس وجذبها، وقد نبه إلى أن شاعر يضع في حسبانه متلقيا لأجله يقول شعره فقد يكون ممدوحا أو مهجوا أو امرأة...

1- محمد بن سلام الجمحي. طبقات فحول الشعراء .تح: محمود شاكر.دار المعارف.(ط.1). القاهرة، 1952.ص:24

2- م. م.ص:141

3- ابن قتيبة. الشعر والشعراء.تح: مصطفى أفندي السقا.(ط.2).مطبعة المعاه، مصر،1993. ص7

4- م. م. ص: 73

أولى **الجاحظ**(159هـ .225هـ) المتلقي مكانة رفيعة في أغلب مؤلفاته، ويتجلى اهتمامه به من خلال المنهج الذي اعتمده في تأليفه للكتاب الواحد، ففقد كان ينوع المواضيع التي يعالجها خشية أن يمل قارئه إذ يقول :«...قد عزمت والله الموفقة أن أوشح هذا الكتاب، وافصل أبوابه بنوادر من ضروب الشعر، وضروب الأحاديث ليخرج قارئ هذا الكتاب من باب إلى باب، ومن شكل إلى شكل إلى شكل، فاني أرى الأسماع تمل الأصوات المطربة، والأغاني الحسنة، والأوتار الفصيحة، إن طال ذالك عليها...»[1] .

نبه الجاحظ إلى اختلاف أذواق المتلقين حين قال أن كل قارئ يجد في كل ما يطالع ما يناسب نفسه، ففي مقدمة كتابه البخلاء يصفه بأنه كتاب قد يجد فيه القارئ«...تبيين حجة طريقة أو تعرف حيلة لطيفة، أو استفادة نادرة عجيبة، وانه في ضحك منه إن شاء الله، وفي لهو إن مل الجد...»[2] .

آراء الجاحظ أوسع من أن تحتويها إشارة إلى الاهتمام بالمتلقي، فكتابه (البيان والتبيين) حوصلة مفادها أن السامع/المتلقي مقياس كل إبداع إذ يقول :«...ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدر المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات فيجعل لكل طبقة من ذالك كلاما، ولكل حالة من ذالك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات ...»[3] .

لم يغفل النقاد العرب القدامى مسألة اختلاف الأذواق كما رأينا مع الجاحظ، وهذا ما ركز عليه **الجرجاني** (740هـ . 816هـ) في أطروحاته النقدية، إذ نجده يؤسس نقده بعد قرارات طويلة لما قدمه أسلافه وهو في هذا المقام يجسد فكرة تعدد القراءات واختلافها حيث يقول في كتابه (دلائل الإعجاز): «... فترى معنى غفلا عاميا معروفا في كل جيل وأمة، ثم تنظر إليه فتجده قد خرج أحسن صورة، وتراه قد تحول جوهرة بغد أن كان خرزة، وصار أعجب شيء بعد إن لم يكن شيئا ...» [4]، وهنا يستدل بما قدمه الآمدي في موازنته بين البحتري وابن تمام حيث خلص إلى أن ما استحسنه الآمدي من شعر البحتري واستهجنه في شعر ابن تمام رآه هو على عكس ذالك.

تميز كتاب **حازم القرطجاني** (منهاج البغاء وسراج الأدباء) بالتركيز على أثر الكلام في الملتقى، إذ جعل النفس هي الباحثة عن الإبداع والمستقبلة لأثره الفني والمعبرة عنه بالانفعال والحركة، فاعتبر نفس المبدع واسطة ترسل انفعاله وتأثره، لهذا نجد لفظ النفس يتكرر لديه في أكثر من موقع وهو اللفظ الذي ينتمي إلى حقل الدراسات المهتمة بالتلقي نظرا لارتباطه الوثيق بها، وهذا اللفظ على علاقة وثيقة بألفاظ مثل: الألم، الحس التحريك، الارتياح، السرور،القبح، العذوبة، الميل، الهزة، الافتتان إذ يقول:«...وحسن المآخذ في المنازع ...يكون بلطف المذهب، فيكون للكلام بذالك طلاوة وحسن موقع في النفس لا توجد مع وضعه على خلاف الهيئة و الإيلاج إليه من غير ذالك المدخل، وهذا النوع من الكلام لا يكاد يميزه إلا الناقد ... » [5] ، ويقول أيضا «...من لا ذوق له فقلما يبنى له التواصل...»[6] وهذا القول إشارة إلى ضرورة توفر الذوق لإدراك الإبداع، حيث ينظر إلى هذا الأخير من منظور التلقي المميز له.

1- الجاحظ أبو عثمان عمر بن بحر .الحيوان .تح:عبد السلام محمد هارون.مكتبة مصطفى البابي الحلبي وشركاه،مصر، (د.ت).ص:7

2- الجاحظ أبو عثمان عمر بن بحر.البخلاء. (ط.1). موفم للنشر، الجزائر،1987.ص: 15

3- الجاحظ أبو عثمان عمر بن بحر.البيان والتبيين.تح:: عبد السلام محمد هارون.ج2.(ط.7).مكتبة الخانجي للنشر والتوزيع ،القاهرة، 1975.صص: 87-88

4- عبد القاهر الجرجاني.دلائل الإعجاز.(ط. 5).تح:محمود محمد شاكر.مكتبة الخانجي للنشر والتوزيع، القاهرة،2004.ص: 433

5- حازم القرطجاني.منهج البلغاء وسراج الأدباء(.ط.3). تح:محمد الحبيب بن الخوجة.دار الغرب الإسلام،.بيروت،لبنان.1986.ص:371

6 - م. م. ص:265.

نستشف من كتاب (الإمتاع والمؤانسة) لأ**بي حيان التوحيدي** حالة الاهتمام بالمتقي، فالإمتاع صفة إنسانية تدل على الرغبة المتعلقة بالذات، أما المؤانسة فهي من الأنس و توحي بالحضور النافي للوحدة، مما يدل على توفر شخصين أو أكثر، وبالتالي لا يكون إمتاع دون مؤانسة قوامها تبادل أطراف الحديث الممتع، وهذا الكتاب يضم ثلاثة أجزاء فيها سبع وثلاثين ليلة قضاها التوحيدي في منادمة الوزير عبد الله العارض ليكشف له حياة الأمراء، وما يلفت الانتباه في هذا الكتاب هو احتذاء التوحيدي بأسلوب الجاحظ المشوق، وتنوعيه للمواضيع التي يحاور بها الوزير، ففي هذا الكتاب تتنوع المعارف من فلسفة إلى بلاغة إلى نوادر وحكم ومواعظ فقيل فيه إنه:«...كتاب ممتع على الحقيقة

لمن له مشاركة في فنون العلم، فانه خاض في كل بحر وغاص في كل لجة...ابتدأ أبو حيان كتابه صوفيا وتوسطه متحدثا وختمه سائلا...»[1] تميز الكتاب بتنوع الحوار والإخبار والاستطراد والغرض من ذلك هو الاستحواذ على انتباه المتلقي –السامع– ففي ما يخص الحوار نلاحظ اختصار التوحيدي في بعض القصص ليشارك الوزير في الحوار عن طريق طرح الأسئلة للاستفسار، حيث لا يستوقفه حتى يكمل الحديث، واستعماله الاستطراد رغبة منه لجعل الوزير لا يمل الموضوع فيرحل به إلى ما لم يتوقع سماعه ويعود به إلى بقية القصة، ويبقى عنصر التشويق هو المهيمن على قصص الكتاب، إذ ما يحكيه في الليل يستمر تأثيره على الوزير نهارا ليكمله له في الليلة التالية.

هذه بعض النماذج التي تبرز بعض الآراء في كتب الأدب والنقد العربي التي اهتمت بالمتلقي/ السامع، إذ لا يمكن تعداد كل الممارسات النقدية في التراث النقدي العربي الذي اهتمت بهذا الجانب.

1- أبي حيان التوحيدي.الإمتاع والمؤانسة تح:هيثم خليفة الطعيمي.(ط.1) .المكتبة العصرية ،صيدا ،بيروت 2003 .ص:29

الفصل الثاني

أطروحات نظرية القراءة والتلقي

تمهيد

I- مدرسة كونستانس:

I-1 أطروحات نظرية القراءة والتلقي

1- أطروحات هانز روبارب ياوس

1- 1 تاريخ الأدب

1-2 المتعة الجمالية

1-3 أفق التوقع

1-4 جماليات التلقي والتواصل الأدبي

2- أطروحات فولفغانغ إيزر

2- 1 التفاعل بين النص والمتلقي

2- 2 القارئ الضمني

2- 3 الرصيد

2- 4 الاستراتيجيات

أ/الصورة الأمامية والخلفية

ب/ التيمة والأفق

2- 5 فهم النص

2- 6 الصورة والمتلقي

2- 7 شروط التفاعل بين النص والمتلقي

أ/ عمليات تكوين معنى النص (مفهوم الفراغ)

ب/ البنية القصصية للفراغ

ج/ بينة التفاعل والسيرورة التاريخية

د/ النسخ

هـ/ السلبية

تمهيد:

تجلت الملامح الجديدة لعلاقة المتلقي بالنص منذ إعلان استقلال النص عن مؤلفه، وربما كانت عبارة 'موت المؤلف' التي أطرها **بارت** إيذانا بميلاد سلطة المتلقي على النص الأدبي، هذا الميلاد وثقته نظرية القراءة والتلقي مع **ياوس** و**إيزر**، وقبل الخوض في إدراج مفاهيم هذه النظرية، لابد من الوقوف عند أشهر المفاهيم التي راجت في الساحة النقدية حول مفهوم 'النص'، 'القراءة' و'التلقي'.

الوقوف على تحديد دقيق لهذه المفاهيم أمر نسبي يعود إلى اختلاف المرجعيات التي ينهل منها الدارسون والنقاد الذين كانت أبحاثهم غزيرة في سبيل إيجاد تحديد جامع لهذه المفاهيم، كذلك يصعب تعداد الكم الهائل من التعريفات التي بحثت في هذه المفاهيم الإشكالية، شأن سائر المفاهيم التي تأبى إلا أن تكون أسئلة إشكالية مثل: ما الأدب؟، ما الفلسفة؟...

تتبع المادة المعجمية أمر ضروري لتحقيق نقطة البدأ في فهم المقصد من النص بغض النظر عن المجال الذي ينتمي إليه؛ لأن فهم مفهوم النص يختلف باختلاف المجال المعرفي الذي ينتمي إليه مثل: النص الفلسفي، النص الديني، النص السياسي.

جاء في لسان العرب **لابن منظور** « نصص: النص رفعك الشيء. نص الحديث ينصه نصا: رفعه، وكل ما أظهر فقد نص... ونص المتاع نصا: جعل بعضه على بعض » [(2)]، وفي هذا القول إشارة إلى أن النص هو ما يرتفع أو يظهر، ومن الدارسين والنقاد العرب الذين استثمروا تحديد **ابن منظور** لمفهوم النص، الناقد **منذر العياشي** حيث يقول: «... فالنص دائم الإنتاج لأنه مستحدث بشدة، ودائم التخلق لأنه دائما في شأن ظهور وبيان، ومستمر في السيرورة لأنه متحرك، وقابل لكل زمان ومكان لأن فاعليته متولدة من ذاتيته النصية وهو إذا كان ذلك، فإن وضع تعريف له يعتبر تحديدا يلغي الصيرورة فيه، ويعطل في النهاية فاعليته النصية... » [(2)].

يرجع **حسين خمري** أمر تعدد واختلاف تعريف النص إلى سببين « الأول هو عدم استقراره كمفهوم نقدي، والثاني محاولة كل حقل من حقول المعارف استغلاله لأهداف إجرائية منهجية»[(2)].

بالرجوع إلى المعاجم الغربية نجد تعريفا آخر للنص حيث يعني« النسج نجده على ذلك في الفرنسية (texte)، والإسبانية(texto)، والإنجليزية (text)، والروسية (tekta)... وقد أخذت هذه الألفاظ كلها من أصل واحد هو اللاتينية التي تطلق على النص (textus) و يعني في هذه اللغة المنقرضة أيضا النسج » [2]، فالأصل اللاتيني يحيل على النسيج الذي يعني في أبسط شرح له، تنسيق الشتات من الخيوط، ومن النقاد الغربيين الذين اعتبروا النص نسيجا **رولان بارت** حين قال: «... إن النص يتكون ويضع نفسه من خلال تشابك مستمر، ولو أحببنا عمليات استحداث الألفاظ لاستطعنا أن نصف نظرية النص بكونها نسيج العنكبوت (هو نسيج العنكبوت وشبكته) » [2]، إن **بارت** ينظر إلى النص باعتباره نسجا من الكلمات المهيأة لإحداث معنى ما.

يجمع الناقد **عبد المالك مرتاض** بين المفهوم الغربي للنص والمفهوم العربي القديم لمصطلح النسج إذ يقول إن:« النص باللغة العربية، في وضع اشتقاقه، كان ورد في الاستعمالات المعجمية القديمة بمعنى (النسج) أيضا... فالريح تنسج التراب ..ونسج الشاعر الشعر إذا قرضه وحاكه» [2] ، بمعنى حاكه حرفا وكلمة وجملة.

لم يلق مصطلح النص تحديدا دقيقا إلا في القرن العشرين « فالنص بما هو صيغة من صيغ اشتغال اللغة، فقد شكل موضوعا للتحديد المفهومي في فرنسا خلال سنوات الستينات، حول مجلة تال كال Tel Quel مع رولان بارت وجاك دريدا وفيليب سولوز وخاصة جوليا كريستيفا» [2].

هدف هذه المجلة هو محاولة الوصول إلى تحديد يشمل مفهوم النص كانعكاس للممارسات الانسانية الهادفة إلى التواصل والمعرفة، وكانت هذه المجلة دفعة لتأسيس معهد مختص يسمى "وحدة التكوين والبحث في علوم النص والوثائق" sciences de texts et de documents.

صدر عن هذا المعهد مجلة Textuel المهتمة بالبحث في هذا المصطلح، ومن بين التعريفات التي أوردها أعلام هذه المجلة، تعريف **جوليا كريستيفا J.Kristiva** (1941م) حيث تقول: إن «النص جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان language عن طريق ربطه بالكلام parole، راميا بذلك إلى الإخبار المباشر مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة» [2]، إن هذا التعريف يصف النص بأنه نتائج علاقة

استلزامية بين اللسان والكلام، وأنه نتيجة لنصوص سابقة عليه، على اعتبار أن الفكرة واللفظة قابلة لأن تستنسخ في أكثر من نص.

لا يمكن حصر جل التعريفات التي مهدت لها هذه المجلة، فأغلب النقاد والدارسين لم يسلم لهم كتاب نقدي من محاولة الخوض في إعطاء تحديد لمصطلح النص، وإذا أردنا تصفحها فإننا نجد مصطلح النص ينقاد باعتبار المنهج أوالنظرية أوالخلفية الفلسفية التي ينطلق منها الناقد*، لكن مع ذلك فهناك تعريف يكسب مفهوم النص صبغة منفتحة على كل المجالات المعرفية والخلفيات الفكرية والنقدية كالذي أورده **محمد مفتاح** حيث يقول إن النص: « مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة»[2]، بمعنى أن النص يؤلف من كلام مرتبط بزمن لا يمكن أن يتكرر، ومتعدد الوظائف من إبلاغ إلى تواصل...

إذا كان مفهوم النص قد واجه تنويعات واختلافات فالأمر نفسه واجه تحديد مفهوم النص الأدبي، غير أنه يمكن القول أن النص الأدبي بالإضافة إلى أنه انعكاس لنشاط لساني فإنه تجمع لجملة من المعارف الإنسانية، تسعى لتقديم إبداع يختلف عن الواقع، فميزة النص الأدبي التي تعطيه نوعا من الاختلاف –النسبي– بالمقارنة مع أنواع النصوص الأخرى هو اشتماله على لغة مختلفة من حيث الاختراقات اللغوية التي يوفرها المجاز بكل أنواعه، فيحتاج النص الأدبي إلى مهارة ومعرفة بمسالكه للتعامل معه، فهو عادة يرفض أن يوضح العلاقة بين الدال والمدلول؛ لأنه لا يهدف إلى تقديم المعنى بقدر ما يهدف إلى جعله معلقا يتأرجح بين القراءات المتعددة له.

يمكن القول أن النص الأدبي «تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية»[2]، هذا التعريف الذي قدمه **سيد قطب** اعترف فيه بأنه تعريف لا يمكن أن يصل إلى درجة الشمولية؛ فقوله: تعبير عن تجربة شعورية إشارة إلى أن النص الأدبي خلاصة تجربة متعلقة بالذات فهو يصف طبيعة النص الأدبي، أما قوله: صورة موحية فهو يشير إلى هدف النص الأدبي وهو الإيحاء فهل يستحق النص الأدبي هذا الوصف؟

بعيدا عن تعقيد التعريفات والمفاهيم نتساءل، ما هي مميزات النص الأدبي التي تجعل المتلقي يهتم به وينجذب إليه؟

تستدعي الإجابة عن هذا السؤال ما قاله **بارت** عن النص الذي يتعب القراءة على حد تعبيره إذ يصفه بأنه: « ذلك الذي يضع في حافة ضياع، ذلك الذي يتعب، ربما إلى

حد نوع من السأم، مزعزعا الأسس التاريخية الثقافية النفسية للقارئ، صلابة أذواقه، قيمه وذكرياته» [2]، ربما يلمح **بارت** إلى أن النص الأدبي صلب أمام القراءة، والسبيل إلى الحصول على قسط من المتعة منه تستوجب مواجهته بالقراءة.

يحتاج النص إلى متلقي يقرؤه، من هنا تطرح مسألة القراءة نفسها قبل التلقي.

لم يكن مصطلح القراءة أوفر حضا من مصطلح النص، فهو الآخر واجه اختلافا حسب المرجعيات التي يستند إليها النقاد.

يتشعب الحديث عن مصطلح القراءة إذا ما أوردنا المفاهيم حسب الاتجاهات والمبادئ والمناهج النقدية، لذا سنكتفي بإيراد ما يرتبط منها بأطروحات نظرية القراءة والتلقي، حيث تغدو«القراءة فعلا ملموسا يتكون من جملة افتراضات وآمال وخيبات وأحلام» [2]، وهي «جزء من النص، فهي منطبعة فيه، محفورة عليه، تعيد كتابته»[2] ، إن القراءة بهذا المفهوم إجراء افتراضي لأنه يبحث في المحتمل داخل النص.

تتميز القراءة بمحاولة إعادة النقطة الفاصلة بين الدال والمدلول داخل النص، هي بذلك ليست عملية آلية تستهدف تتبع أسطر النص الأدبي؛ إنها هي فعل خلاق يبحث داخل النص عن تركيبة جديدة تصوغه وفقا لما يقتضيه فهم المتلقي، ولهذا يمكن القول أن القراءة قراءات؛ لأن كل قراءة تنفرد بخصوصياتها.

ليست القراءة سوى إبداع أوجده النص بالدرجة الأولى والقارئ بالدرجة الثانية.

يأخذ مصطلح القراءة صفة السمو بحيث يقرنه الله عز وجل بالخلق الذي يحقق للانسان "ما لم يعلم"، قال تعالى: « اقرأ باسم ربك الذي خلق» [2] ، واقتران القراءة في هذه الآية الكريمة وما بعدها بالتعلم والتعليم يؤيدها القلم ويعطيها تجسيدا ماديا، وهو المظهر الذي تنتهي إليه كل قراءة، إنها الكتابة، وكل كتابة تبحث عن قراءة، وكل قراءة مآلها الكتابة، إن القراءة فعل حضاري، كما يقول **أدونيس** إنها: « تبدع الانسان فيما يبدعها، وتؤسسه فيما يؤسسها» [2].

جاء في لسان العرب «قرأت الشيء قرآنا: جمعته وضممت بعضه إلى بعض»[2]

وتعرف **سبيزا قاسم** القراءة بقولها: « إن القراءة خبرة محددة في إدراك شيء ملموس في العالم الخارجي، ومحاوله التعرف على مكوناته وفهم هذه المكونات وظيفتها ومعناها» [2]، القراءة بهذا المفهوم ليست عملية آلية وفق عمل بسيط، بل هي فعل يستوجب استحضار

كل القدرات العقلية والحسية للسفر في شبكة من الدلالات التي تستوجب إدراكا يقوم على تفكيك وجمع دلالات محتملة في النص، من أجل عملية تركيب جديدة، لتكون بذلك القراءة تمهيد لنص جديد، فلولا رغبة النص في أن يقرأ لما ألّف، ولو لا القراءة لما استمر تواجده.

لكن، لماذا تتعدد القراءات للنص الواحد؟

لعل الإجابة عن هذا السؤال تعفينا من الاسترسال في البحث عن شروط القراءة وأنواعها وأساليبها.

القراءة مستويات مختلفة، تختلف باختلاف مستويات القراء، فالقارئ الذي يقرأ نصا أدبيا باحثا عن متعة الأدب، قد لا يتجاوب مع الجوانب التاريخية أو الاجتماعية له، لهذا يمكن القول أنه لا يمكن استثناء ثقافة القارئ وتأثيراتها على قراءته، والسبب يعود في الأصل إلى اختلاف مرجعيات هذه الثقافة، ولهذا نجد مصطلحات تنعت القراءة إما بالقراءة العادية، القراءة الجمالية، القراء النقدية، القراءة السياسية، القراءة الاجتماعية...

قراءة النص الأدبي تتحكم فيها الخصوصيات الاجتماعية والنفسية والثقافية للقارئ لهذا تتعدد قراءاته للنص الواحد بحسب درجة تأثير هذه الخصوصيات عليه لحظة القراءة، بالإضافة إلى هذه الخصوصيات فإن تبني المتلقي لمنهج نقدي بعينه سيكون الموجه لقراءته، فيمكن أن يقرأ النص قراءة أسلوبية يركز فيها على الانزياحات، كما يمكن أن يقرأه من منظور بنيوي بالتركيز على بنياته وتفاعلها فيما بينها، وقد تكون قراءته سميائية فيركز على الإشارات والرموز.

وهكذا الأمر مع كل منهج يختاره المتلقي ستكون قراءته وفق معالم وأطروحات هذا المنهج، والشيء نفسه إذا تعلق الأمر بقراءة النص وفق خلفية معرفية أو إيديولوجية، أو منطلقات سياسية أو دينية أو فلسفية... ستكون مع كل قراءة مرتكزات أساسية تضعها وفق متطلبات تقصدها، وهذا ما يجعل القراءة تتميز بالاستمرارية والتعدد بما يتيحه لها المتلقي.

إن القراءة عملية استكشافية يحتاج فيها القارئ إلى التزود بقدرات تميزه عن القارئ العادي الذي يقف عند عتبات القراءة الانطباعية المكتفية بإبداء الإعجاب أو الاستياء من النص «فبقدر ما يقدم النص للقارئ، يضفي القارئ على النص أبعادا جديد قد لا يكون لها وجود في النص، وعندما تنتهي العملية بإحساس القارئ بالإشباع النفسي والنصي،

وتتلاقى وجهات النظر بين القارئ والنص، عندئذ تكون عملية القراءة قد بدأت دورها من حيث أن النص قد استقبل، بل من حيث أنه أثر في القارئ وتأثر به على حد السواء» [2].

إن قراءة* المتلقي احتمال من بين الاحتمالات الممكنة لمعنى النص، فمن هو المتلقي؟

يقول **ابن منظور** عن المتلقي: «لقا: تلقاه أي استقبله. وفلان يتلقى فلانا أي يستقبله، والرجل يلقى الكلام أي يلقنه، وقوله تعالى ((إذ تلقنوه بألسنتكم؛ يأخذ بعض عن بعض))»[2] فالمتلقي يعني المستقبل .

أصبح للمتلقي دورا أساسيا في إنتاج النص الأدبي مع نظرية القراءة والتلقي، وفي إطارها بدأ التعامل مع النص باعتباره نصا غير محدود يزداد معناه بريقا وجملا كلما تعددت قراءته .

انتقلت المعادلة القائلة بأن الناقد وسيط بين المتلقي والنص مع هذه النظرية، هذه المعادلة التي رافقت النقد الأدبي والدراسات الغربية والتي جعلت من الناقد مرشدا يبين مواطن الجمال والقبح في النص الأدبي، فيوجه الأذواق وفق رأيه.

لا يمكن الوصول إلى تحديد علاقة بين النص ومتلقيه، وربما ما قالته **سزا قاسم** عن علاقة المتلقي بالنص إشارة إلى أن استنتاج أي علاقة ضرب من النسبية يزول بظهور علاقات جديدة، ولعل الأمر يعود كما تقول إلى أن: «العلاقة التي تقوم بين القارئ والنص نجدها في جميع فروع المعرفة وليس من السهل تفهم الآليات التي تحكم هذه العلاقة، فأنماط العلاقة التي تتحكم في التفاعل بين النص والقارئ مركبة إلى حد بعيد» [2].

غير أن بعض النقاد يرون أن قراءة المتلقي للنص الأدبي هي إنجاز فعلي له، إذ اعتبر «القارئ الموقع الحقيقي عن شهادة حياة النص، لأنه هو الذي يحكم على ما يتلقاه من أي أديب بأنه أدب، فهو الذي يضفي عليه السمة الإبداعية، أو قل هو الذي يقر له بها» [2].

I- مدرسة كونستانس:

جاءت مدرسة كونستانس لتلقي الضوء على المتلقي، وقبل الحديث على ملامح توجهها لابد من الوقوف عند التمييز الذي قدمه **روبرت سي هول** في مقدمة كتابه (نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية)، حيث أشار إلى الفرق بين مفهوم جمالية التقي* ونقد استجابة القارئ الأمريكية، لأن منطلقات استجابة القارئ الأمريكية لم تكن نتيجة تنظيم جماعي يهدف إلى التأسيس لنظرية، «إن نقاد استجابة القارئ موزعون في مختلف بقاع العالم...وهم لا يلتقون بشكل منتظم»[2] ولهذا جاءت أعمالهم فردية لم تنشر، ما جعلها غير قابلة للاحتواء النظري الذي أساسه تحاور الآراء، في حين كانت مدرسة كونستانس قد «انبثقت كمجموعة تحاول على كلا المستويين التنظيري والنقدي التدخل في إنتاج تبادل الأفكار بين المدافعين عنها» [2]، لقد سطرت هذه المدرسة برنامجا محددا، هدفها هو إعادة الاعتبار للمتلقي، ووسيلتها هي فتح الباب أمام النقاشات المفعمة بالتساؤلات والطامحة إلى البرهان بالتطبيقات الفعلية التي أسهم في تقديمها رائديها **هانس روبرت ياوس yauss robert hans (1921-1997)وفولفجانج إيرز wolfgang iser**.

نعتت هذه المدرسة بأوصاف عديدة «قيل مرة أنها ثورة في تاريخ الأدب الحديث، وأخرى بأنها وضعت نمط استبدال جديد وحولت مجرى الدراسات الأدبية والنقدية» [2]، لقد أعادت هذه المدرسة تشغيل العديد من المفاهيم المطروحة في المجال الفلسفي والتاريخي، وجل المفاهيم النقدية بما يخدم هدفها الأساسي وهو'دور القارئ في إنتاج النص'، فمدرسة كونستانس مهدت لدراسة النصوص على ضوء القراءة.

I-1 أطروحات نظرية القراءة والتلقي:

1- أطروحات هانس روبرت ياوس:

1-1 تاريخ الأدب:

أكد **ياوس** على العلاقة التكاملية التي تجمع العلوم الانسانية، خاصة الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع والتاريخ، وانصب اهتمامه بالأخص على العلاقة بين التاريخ والأدب، وقد جاء اهتمامه هذا نتيجة تراجع الاهتمام بتاريخ الأدب.

هدفه هو جعل التاريخ مرتكزا للدراسات الأدبية، هذا ما أكده في محاضرته التي ألقاها في جامعة كونستانس سنة (1967 م) المعنوية بـ «لماذا تتم دراسة تاريخ الأدب؟»[2]، شكلت هذه المحاضرة خطوة جديدة في مسار الدراسات الأدبية؛ لأنها جمعت

النتائج والنقائص التي خلفتها النظريات والمناهج النقدية، لذلك يمكن القول أن انشغال **ياوس** بالتلقي كان منصبا حول العلاقة بين الأدب والتاريخ.

أراد **ياوس** انتقاد المسار المتعثر الذي بلورته المناهج النقدية المهتمة بالتاريخ الأدبي، فركز على الفصل بين ما هو جمالي وما هو تاريخي في النصوص الإبداعية، وقد تأثر **ياوس** في هذا الطرح **بشلر scheler (1874-1928)** الذي طبق فكرة الفلسفة المثالية حيث انطلق في تفسيره للتاريخ عبر الحوادث، وفق فكرة معينة تعتبر هي النموذج الذي يعبر عن التاريخ في العالم، فتصبح النظرة إليه موحدة بين جميع الناس، ويصبح «المؤرخ لا يستحق هذه التسمية إلا إذا اكتشف الفكرة الأساسية الوحيدة التي تطبع بطابع خاص مجموعة الظواهر التي اتخذها المؤرخ موضوعا للبحث الأدبي تتجلى من خلال هذه الظواهر وتربطها بأحداث التاريخ الأدبي» [2].

لقد تسببت هذه الفكرة في طغيان شخصية الدارس على موضوع الدراسة، فاختص التاريخ الأدبي «بالأعمال والحياة»[2].

وشجع **يوبولد فن رانكيه léopond von ranki** المؤرخ على جعل أحداث التاريخ عناصر مستقلة بحقبها التاريخية؛ أي عدم التعرض إلى الماضي إلا بما كان عليه وفصله عن الحاضر، وهي محاولة لتقصي الموضوعية التي تفرض عدم تأثير موضوعات وأحداث الحاضر التي يعيشها المؤرخ مع الماضي الساكن، يقول في هذا الصدد: « أأكد أن كل فترة هي خطوة نحو الله، وأن قيمتها لا تعتمد على ما تأتي به ولكن على وجودها وذاتها» [2]، إن إعطاء العصر خصوصيته وعزل الماضي عن الحاضر جعل التاريخ رهين الماضي، وكأن **رانكه** يمجد العصر المتوقف عند خصوصيته.

عارض **ياوس** هذه الفكرة؛ لأنها تفرض على المؤرخ قطع الصلة بين الماضي والحاضر، وتجرده من نظرته الخاصة، فهو ملزم بالوقوف عند حقبة زمنية تعتبر مستقلة عنه.

لم تكن الفلسفة الوضعية بمنأى عن انتقاد **ياوس** لها؛ لأنها حاولت إعطاء تفسير نسبي لتاريخ الأدب فـ«اقتبست من العلوم الدقيقة مناهجها العلمية الصارمة لتحديد وفهم العلائق الممكنة بين الأحداث والوقائع التاريخية»[2]، لكنها وقعت في حشد دراساتها بتأثير

العوامل الخارجية على الأعمال الإبداعية، وهذه التأثيرات تبقى نسبية يمكن ترجيحها لأنها« تبدد الشخصية المحددة للعمل الأدبي»[2].

ظهر مع هذه المرحلة التركيز على العوامل الخارجية التي ينتج عنها العمل الأدبي، بسبب هذا التوجه أصبح الأدب تحصيلا حاصلا، يمكن استنتاجه قبل تشكله.

تمخض عن هذه التوجهات قيام المدرسة الشكلانية والمدرسة الماركسية، اختلفتا حول حقيقة الإبداع، فكما سبق الذكر، رهنت الشكلانية الابداع بالتطور الأدبي على خلاف الماركسية التي رأت فيه انعكاسا لواقع المجتمع.

انتقد **ياوس** التوجه الماركسي والذي يجعل من الأدب مرآة عاكسة للواقع الاجتماعي يقول: « ثمة أعمال أدبية لا تربطها بعد صدورها أية علاقة بجمهور محدد، لكنها تقلب تماما أفق التوقع المألوف لدرجة أن جمهورها لا يمكنه أن يتكون إلا تدريجيا»[2]، لكنه مع هذا الرفض لم ينكر تطرق الماركسية إلى فكرة جمالية مفادها تأثير الإبداع في المجتمع، وهنا استثمر **ياوس** السؤال الذي لم تستطع الماركسية الإجابة عليه، وهو تفسير بقاء أعمال إبداعية في عصور تلت عصر إبداعها، رغم تغير البنية التحتية سواء بالإيجاب أو بالسلب.

تدعمت أفكار **ياوس** بما قدمته الشكلانية حين فصلت الإبداع الأدبي عن الواقع، فركزت على جمالية الأدب، يقول: «تعتبر الخاصية الجمالية قضية أكدها الشكلانيون منذ بداياتهم»[2] ، لكنها لم تركز على الضرورة التاريخية التي أوجدته، وكان المأزق الذي وقعت فيه حين واجهت الأدبية ذلك التعاقب بين النصوص الأدبية والتي من خلال تعارضها فيما بينها تظهر خصوصيتها؛ لأنها لم تهتم بالتلقي«إلا باعتباره ذاتا للإدراك يتعين عليها، تبعا لتحفيزات نصية أن تتبين الشكل أو تكشف عن التقنية المستعملة»[2].

حاول **ياوس** تقصي الفجوات التي تركتها الماركسية والشكلانية عالقة، وجعلها نقاطا يرتكز عليها التاريخ الأدبي، ولن يكون هذا إلا بربط الأدب بالتاريخ، دون أن يكون انعكاسا للواقع بمقتضياته الاجتماعية والاقتصادية... وجعل الأدب يلعب دورا في بناء التاريخ دون عزل تميّزه وتفرّده الجمالي في بناء تاريخ للأدب إذ يقول: «لا يعقل أن يحيا العمل الأدبي في التاريخ دون الإسهام الفعلي للذين يتوجه إليهم»[2].

جمع **ياوس** بين المظهر الجمالي الذي يحتويه أي نص قبل تلقيه من قبل متلقيه الأوائل، والمظهر التاريخي المتمثل في التغير والتطور الذي يمس هذه النصوص، والاستمرارية التي تميزها من جيل إلى جيل، يقول: «إن فهمنا القبلي للفن مشروط في آن واحد وبنفس القدر بالمعايير الجمالية التي سجل التاريخ تشكلها وبمعايير بقي تكرسها كامنا»[2] وبهذا الجمع بين المظهر الجمالي والمظهر التاريخي يكون **ياوس** قد دمج بين أفضل مزايا الشكلانية والماركسية على التوالي حيث «عمد إلى تلبية المطلب الماركسي في الوسائط التاريخية عن طريق وضعه للأدب في السياق الأوسع للأحداث، كما أنّه احتفظ بالمنجزات الشكلانية عن طريق إحلاله الذات المدركة في المركز من اهتماماته» [2] .

1-2 المتعة الجمالية:

أراد **ياوس** أن يضع معيارا للتلقي الذي يضمن استمرار السيرورة التاريخية للابداع إما بالرفض أوبالقبول، بالاستمرار أو الزوال، فبفضل القراء المتلقين للنص يصبح هذا الأخير داخلا في الأدب؛ لأن المتلقي حسب **ياوس** « ليس مجرد عنصر سلبي يقتصر دوره على الانفعال بالأدب بل يتعداه إلى تنمية طاقة تساهم في صنع التاريخ» [2].

لا يتم الوصول إلى تاريخ الأدب إلا بعد التعامل مع الأدب وفق جدلية النص والتلقي فـ «الأدب والفن يحويان فقط تاريخا يتضمن شخصية الإجراءات حين يتم تأمل الأعمال المتوارثة، ليس فقط من خلال الموضوع المنتج، ولكن من خلال الموضوع المستهلك عبر تفاعل الكاتب والجمهور» [2].

يقدم **ياوس** إضاءة جديدة في مجال التاريخ الأدبي حين يجمع بين التاريخ والادراك الجمالي، حيث يشير إلى أنه إذا أردنا«أن تفهم بكيفية أفضل كيف ينتظم تتابع الأعمال الأدبية ضمن تاريخ أدبي متماسك، فعلينا أن نخرج من هذه الدائرة المغلقة التي تشكلها جمالية الاتباع والتمثيل، وننفتح على جمالية التلقي والتأثير الناتج» [2].

من خلال هذا الدمج بين التاريخي والجمالي أراد أن يخلص الأدب من الممارسة النقدية الماركسية والشكلانية الروسية، فكان هذا الدمج دعوة إلى وصل الماضي بالحاضر، ودعوة لمؤرخ التلقي الأدبي إلى إعادة التفكير في النصوص الإبداعية المعّرف بها في إطار تأثرها بالظروف والمتغيرات التي رافقت تواجدها.

يكمن جوهر المتعة الجمالية في مقارنة المتلقي للإبداع الذي تلقاه مع إبداعات مرت عليه في قراءاته السابقة، فالجمالي يقبع داخله تضمين تاريخي لا تتحدد قيمته إلا من خلال قراءة المتلقي، يقول **ياوس:** «القارئ الأول سوف يساند ويعني ضمن سلسلة الاستقبالات من جيل لجيل، وبهذه الطريقة فإن الدلالة التاريخية للعمل سيتم تقريرها وسيتم اعتبار قيمتها الجمالية بمثابة دليل» [2].

هذا الطرح الجدلي بين الماضي والحاضر والذي يستوجب التلقي، يحمي التلقيات المتتالية للنص الأدبي الواحد باختلاف أجيال القراء؛ لأن مفهوم الجمال عند **ياوس** يتحدد بربط إبداع الحاضر بالماضي، فالسبب الذي يدفع المبدع إلى بلورة عمل فني يعود في الأصل إلى تأثره بموروث كان قد قرأه وأثر فيه ونتج عن هذا التأثير إبداع قد يعبر عن إعجابه أو رفضه أو تجاوزه لذلك الموروث، ليصبح الماضي جزءا من الحاضر، ويأخذ التلقي صبغة الاستمرار؛ لأنه عنصر فعال في تاريخ الأدب، ومن هنا يمكن القول أن ما سعى إليه **ياوس** هو اعتبار «الأدب ذا معنى كمصدر للتوسط بين الماضي والحاضر،... بينما التاريخ الأدبي يصبح مصدرا للدراسات الأدبية لأنه يساعدنا لمقارنة معاني الماضي كجزء من تطبيقات الحاضر» [2].

1-3 أفق التوقع :

يعتبر هذا الإجراء محور أطروحات **ياوس** في نظرية القراءة والتلقي، حيث حوله تلتقي جميع المقومات الإجرائية التي أرادها، فمن خلاله أراد أن يصوغ نظرة تركز على أهمية التلقي في فهم الأدب والتاريخ.

نتج هذا المفهوم عن طريق مزج التاريخ والجمالية، الماركسية والشكلانية، وكان لفلسفة **غادامير** الهيرمينوطيقة الدافع الأكبر الذي جعل **ياوس** يبلور هذا الإجراء، **فغادمير**

أشار إلى أنه: «... لا يمكن فهم أي حقيقة دون أن نأخذ بعين الاعتبار العواقب التي تترتب عليها لأن تاريخ التفسيرات والتأثيرات الخاصة بحدث أو عمل ما هي التي تمكننا بعد أن اكتمل هذا العمل وأصبح ماضيا من فهمه كواقعة ذات طبيعة تعددية المعاني وبصورة مغايرة لتلك التي فهمها معاصروه بها»[2].

ركز **غادمير** على العنصر التاريخي في الممارسة التأويلية التي تستدعي فهما ووعيا تاريخيا، وفي هذا القول إشارة إلى دور المؤول في بلورة معنى جديد للنص، **و**استعمل **هوسرل** في فلسفته الظاهراتية أفق الانتباه L'horizon d'attention المعارض لأفق اللا انتباه l'horizon de inattention من أجل تحديد التجربة الآنية إزاء أي موضوع وقد استغل **ياوس** هذه المفاهيم ليستخلص مفهوم أفق التوقع الذي اعتبره **سي هول** يمتد « في مجال عريض من السياقات، من النظرية الظاهراتية الألمانية إلى تاريخ الفن» [2].

جعل **ياوس** من مفهوم أفق التوقع إجراء له ضوابط ومحددات حين عرفه بقوله: «نقصد بأفق التوقع نسق الإحالات القابل للتحديد الموضوعي، الذي ينتج، وبالنسبة لأي عمل في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها، عن ثلاثة عوامل أساسية: تمرس الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل، ثم أشكال وموضوعات أعمال ماضية تفترض معرفتها في العمل، وأخيرا التعارض بين اللغة الشعرية و اللغة العلمية، بين العالم الخيالي والعالم اليومي»[2]، إن هذا التعريف يعكس بالإضافة إلى مفهوم الأفق المسار المنهجي والإجرائي لأطروحات **ياوس** من جهة، وجوهر نظرية القراءة والتلقي من جهة أخرى، حيث يحدد **ياوس** العوامل الأساسية التي تسمح باستمرار وجود النص في كل زمان ومع كل قارئ، فحددها في ثلاثة عوامل لا يمكن الفصل بينها وهي:

الخبرة التي يكتسبها المتلقي عن الجنس الأدبي الذي يقرؤه، جراء المعرفة المسبقة التي تشكلت لديه انطلاقا من قراءاته السابقة، **فياوس** ينفي عن النص التميز من حيث الجنس أو الموضوع إذ يقول إن: «كل عمل يذكر القارئ بأعمال أخرى سبق له أن قرأها» [2].

التعارض بين اللغة اليومية ولغة النص، هذا التعارض هو أساس الحوار الذي يكون بين النص والمتلقي، إذ تعارض اللغة اليومية مع اللغة الأدبية للنص قد تمكن القارئ من ترسيخ أعراف ثقافية مما يسعفه « إلى إدراك العمل الجديد للأفق المحدود لتوقعه الأدبي،

وتبعا كذلك لأفق أوسع تعرضه تجربته الحياتية»[2] ، ليكون بذلك مصطلح أفق التوقع إجراء يستخدمه المتلقي في مقاربته للنصوص الإبداعية في أي عصر من العصور، ليسجل رؤيته لحظ استقباله لهذا الإبداع، وهنا تتأكد غاية **ياوس** المهتمة بالمتلقي انطلاقا من النص، حيث حدد الدور المميز الذي يقوم به المتلقي أثناء تلقيه للنص والمتمثل في قبوله أو رفضه، انطلاقا من طبيعة النص أولا ومن طبيعة أفق توقعه ثانيا، ونظرا لأهمية هذا الأفق الأخير في تكوين نص جديد له من القيم الجمالية ما يسمح له بالسيرورة، فقد حمله **ياوس** مسؤولية استمرار وانتشار االنص.

لا يمكن عزل المتلقي عن هذين الأفقين المتحاورين، الأفق الأول أوجده النص ورسخ فيه قيما جمالية، والأفق الثاني أوجده النص الجديد الذي شكله المتلقي لعرض القيم السابقة للسؤال والجدل، ومعه يناقش المتلقي قيمة الجمالية التي اكتسبها....

ولأن أي نص يحمل إلى المتلقي جملة من المعطيات تشكل لديه نسقا من التوقعات فإنه بذلك يجعل من عملية التلقي: « تنطوي على بعدين : منفعل وفاعل في آن واحد . إنه عملية ذات وجهين أحدهما الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ والأخر كيفية استقبال القارئ لهذا العمال أو استجابته له، فباستطاعة الجمهور أو المرسل إليه أن يستجيب للعمل الأدبي بطرق مختلفة ، حيث يمكنه الاكتفاء باستهلاكه أو نقده أو الإعجاب به أو رفضه ...» [2]، ومن هنا تكون عملية التلقي عند **ياوس** مرهونة بأفقين؛ «الأفق الذي يحمله العمل الأدبي، والأفق الذي يوجد في وعي المتلقي، فالأول مرسوم في وعي النص والثاني معطى من قبل القارئ » [2].

اشترط **ياوس** في الأفق المصاحب للنص ميزتين تعملان على التأثير، سمى الأولى التخييب Déception والثانية الاستجابة confirmation وقد أورد هاتين الخاصيتين ليؤكد « أن النص الجديد يستدعي بالنسبة للقارئ أو السامع مجموعة كاملة من التوقعات والتدبيرات التي عودته عليها بعض النصوص السابقة والتي يمكنها في سياق القراءة ، أن تعدل أو تصحح أو تغير أو تكرر» [2]، فبعض النصوص تخيب أفق التوقع لدى المتلقي لتحقق بذلك نفوذا وانتشارا، فانسجام النص مع أفق توقعات القارئ لا يحدث فيه الدهشة، ولكن خيبة أفق التوقع تجعله يحاور النص، وبالتالي كلما كان النص منزاحا عن المعايير المعروفة لدى المتلقي حقق قيمة جمالية أكبر.

ربط **ياوس** القيمة الجمالية للنص بدرجة انزياحه عن المألوف أو بالأحرى عن أفق التوقع المتعارف عليه، وخلقه لوعي يؤسس لرؤية جديدة، فيخيب الأفق بمنح القيمة الجمالية للنص، يقول: «إذا سمينا المسافة بين أفق التوقع الموجود قبلا والعمل الجديد، الذي يمكن لتلقيه أن يؤدي إلى تحول الأفق سواء بمعارضته لتجارب مألوفة أو بإبرازه لتجارب جديدة يعبر عنه الأول مرة، إذا سميناها بالانزياح الجمالي ... بإمكان هذا الانزياح أن يصبح مقياسا للتحليل التاريخي»[2].

أقام **ياوس** علاقة بين مفهوم الأفق وما أصطلح عليه بالمسافة الجمالية « يقوم هذا المفهوم الذي يسعى إلى بناء تاريخ الأدب في نظرية **ياوس**، على التعارض الذي يحصل للقارئ أثناء مباشرته للنص الأدبي، كمجموعة من المحاولات الموسومة الفنية الثقافية، وبين عدم استجابة النص لتلك الانتظارات أو التوقعات، فيقف القارئ هنا ليبني أفقا جديدا عن طريق اكتساب و عي جديد قد يكون مقياسا يعتمد عليه في التاريخ للأدب»[2].

ذلك؛ لأن قراءة النص ينجر عنها تجلي مسافة جمالية تفصل بين أفق توقع القارئ وبين أفق استحدثه النص، وبعبارة أخرى هي التي تعمل على تخييب أفق توقع المتلقي، فالمسافة الجمالية بالنسبة إلى **ياوس** هي المعيار الذي بواسطته تقاس قيمة الإبداع، ويبلغ الإبداع مجده حين تتسع المسافة الجمالية بين أفق توقع القارئ والأفق السائد.

يشرح **ياوس** معنى المسافة الجمالية بقوله: «إذا سمينا المسافة الجمالية بين أفق التوقع الموجود أصلا والعمل الجديد، الذي يمكن تلقيه أن يؤدي إلى تحول الأفق، سواء بمعارضته لتجارب مألوفة أو بإبرازه لتجارب جديدة يعبر عنها أول مرة، إذا سميناها الانزياح الجمالي المقيس بردود فعل الجمهور ...بإمكان هذا الانزياح أن يصبح مقياسا للتحليل التاريخي»[2] .

إن هذا المفهوم الذي قدمه ياوس للمسافة الجمالية يضع ردود الفعل أثناء عملية القراءة تتوزع على ثلاثة أنواع من المتلقين إما بـ:

انسجام أفق التوقع مع المعايير الجمالية في النص؛ لأن: «ثمة نصوص تسمح بكيفية مثالية بوصف موضوعي لانساق الإحالات هذه التي تطابق لحظة ما في تاريخ

الأدب، وهي تلك النصوص التي تحرض أولا على استدعاء أفق توقع لدى قرائها ناتج عن الأعراف الفنية الخاصة بالجنس أو الشكل آو الأسلوب »[2] وهنا تبرز ميزة المتلقي المصنف وفق جنس أدبي معين، فمثلا المتلقي للروايات الرومانسية يشعر بالرضا من الرواية الرومانسية التي يقرؤها؛ لأنه حدد أفق انتظاره مسبقا و تيقن من حدوثه في النص.

خيبة أفق التوقع تكون جراء جملة من المعايير الجمالية المميزة للرواية الرومانسية والتي لا يجدها المتلقي في قراءته لرواية تاريخية مثلا، لأن المعايير التي تعود عليها« تتشتت فيغرق في المجهول»[2]

أما إذا كان هذا المتلقي يريد البحث عن المتعة الجمالية فالأكيد أنه سينساق لتغير الأفق الذي أحدثته فيه الرواية التاريخية، وهنا تتوقف الرواية الرومانسية على الاستجابة لأفق توقعه المستحدث إذ«النص الجديد يستدعي بالنسبة للقارئ (السامع) مجموعة كاملة من التوقعات» [2].

يعود السبب في هذا الاختلاف إلى أن« قراءة النص الواحد تختلف من قارئ إلى آخر، بل تختلف حسب القارئ الواحد بحسب أحواله و تطور معارفه، ومن ثمة يصبح هذا الفارق الجمالي مقياسا للتحليل التاريخي»[2].

أرجع **ياوس** تحديد أفق معين أو تخييبه إلى منطق السؤال والجواب في متغيرات العصر؛ فمستجدات العصر غالبا ما تطرح أسئلة لا يجد لها الأفق المعتاد أجوبة، وهنا يدخل متلقي النص في صراع مع هذه الأسئلة، يتولد عنه إحلال أفق جديد، هذا إذا كان المتلقي هو الذي يطرح أسئلة على النص، فقد تنقلب المعادلة بحيث يطرح النص أسئلة على المتلقي، يحدث هذا في حالة ما توقف المتلقي عند أفق توقعه السائد.

أشار **ياوس** إلى أن فهم نص من الماضي يقتضي محاولة البحث عن الأسئلة التي طرحها متلقيه والوقوف عند إجاباتهم إلى أن يتم استنطاق النص ليجيب عن سؤال يطرح في الحاضر، وهنا تبرز ميزة النص الذي يستطيع أن يصمد أمام أي سؤال وفي أي عصر، إن النص « نتيجة امتداد عبر التاريخ لطاقة دلالية ملازمة منذ الأصل، يتم تفعيلها في تعاقب المراحل التاريخية لتلقيه »[2].

إن « أفق الانتظار أساسي لتلقي النص الأدبي سواء إن اكتفى المتلقي بالمتعة الجمالية أم بمنطق السؤال والجواب، هذا الأخير الذي اصطلح عليه **ياوس** باندماج الآفاق ليعبر به عن العلاقات القائمة بين الانتظارات الأولى التاريخية للأعمال الأدبية والانتظارات المعاصرة التي قد يحصل معها نوع من التجاوب»[2]، فعملية قراءة النصوص – حسب ياوس – هي تواصل تاريخي عن طريق التأويل الذي يمكن المتلقي من إلقاء الضوء على النصوص القديمة، وهذا التأويل يسمح بانسجام أفق التوقعات لديه وآفاق نصوص الماضي.

هدفه من هذا الإجراء هو إبداع نوع جديد من التاريخ الأدبي لا يرتكز على المؤلف ولا على المذاهب والتيارات الأدبية وتأثيراتها، بل على تأويلات النص في لحظة قراءته.

1-4 جمالية التلقي والتواصل الأدبي:

اعتبر **ياوس** تطور الأدب مرهونا بدراسة أشكال التفاعل التاريخي بين الأدب والمتلقين له، وبذلك يكون تاريخ الأدب بعيدا عن التصنيف التعاقبي للمؤلفين وإبداعاتهم عبر العصور ليكون بذلك سيرورة من الحلقات المتعاقبة والمترابطة ينبني وفق ردود أفعل القراء عن طريق المسافة الجمالية الحاصلة بين أفق توقع المتلقي وأفق النص.

تساعد هذه السيرورة على تحديد موقع كل نص وفق السلسلة الأدبية التي ينتمي إليها، حيث يكون من السهل جمع نصوص مختلفة زمنيا، ومقياس ذلك مدى استجابتها أوعدم استجابتها لأنفق توقع المتلقي.

يتيح إجراء أفق التوقع معرفة النصوص التي انقطع تأثيرها في حقبة معينة عن تلك التي استمر تأثيرها، كما يسمح هذا الإجراء ببعث النصوص القديمة من جديد في حالة ما استطاعت أن تستجيب لأنفق توقع المتلقي فهو «لا يسمح فقط بادراك معنى العمل الأدبي وشكله بالكيفية التي تم فهمها على نحو تطوري عبر التاريخ، بل يقتضي أيضا أن يصنف كل عمل ضمن السلسلة الأدبية التي ينتمي إليها، حتى يتمكن من تحديد وضعه التاريخي ودوره وأهميته في السياق العام للتجربة الأدبية»[2].

سعى من خلال دمج تاريخ الأدب مع عملية التلقي إلى صياغة جمالية النص، وذلك باعتماد كليّ على تاريخ القراءات المتعاقبة، فيقول **ياوس** إن: « العلاقة بين الأدب والقارئ تشتمل على دلالة جمالية وتاريخية، وهذه الدلالة الجمالية تعتمد على أول ما تعتمد على أنه بعد المرة الأولى من القراءة يقارن القارئ قيم العمل الجمالية مع أعمال أدبية مقروءة من قبل»[2] ، وحين يدمج **ياوس** بين جمالية الأدب وسيرورة التاريخ فهو بذلك يدعم تواصل الأدب عبر العصور وفق ردود أفعال المتلقي وتوقعاته المختلفة.

تحديد معالم جيدة تجمع بين المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية، يجعل مؤرخ الأدب يتحول إلى قارئ قبل أن يصير مؤرخا ذلك ؛لأنه محتاج إلى تمرس في قراءاته لفهم طبيعة النص ثم تحديده تاريخيا، **فياوس** اعتبر تاريخ الأدب يتشكل من « ثلاثة عناصر فاعلة هي المؤلف والعمل الأدبي و الجمهور أي عملية جدلية تتم فيها دائما الحركة بين الإنتاج »[2]، ففهم المؤرخ لتاريخ الأدب ضمن السلسلة التاريخية التي مر بها لا يمكن أن يكون قارا مادامت القراءات متعددة، والقراءة الجديدة له ستبقى مرهونة دائما بأفق الحاضر، فالتاريخي الأدبي لا يستطيع الاستمرار في التأثير إلا إذا تم تلقيه من طرف القراء على نحو دائم ومتجدد.

تبرز أهمية وظيفة تاريخ الأدب عند **ياوس** في متابعة التغيرات والتطورات التي تطرأ على عملية المتلقي الأدبي على خلاف الدراسات السابقة التي اعتبرت تاريخ الأدب انعكاسا لتاريخ المؤلفين وإبداعاتهم، وإنكار دور المتلقين الذين يمنحون لهذا الإبداع الرواج والاستمرار، فالتلقي عنده «عملية ذات وجهين أحدهما الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ والأخر كيفية استقبال القارئ لهذا العمل» [2]

يدعو **ياوس** إلى تاريخ للأدب قائم على قراءات المتلقين الممزوجة بروح عصرهم؛ لأنه لا وجود لمعنى نهائي للنص، فهو يبقى دائما في حالة المترقب، ناتج عن فعل القراءة وفاعليتها، ومن هذا المنطلق حدد **ياوس** تاريخ الأدب وفق سلسلة التلقيات التي تعتبر تعبيرا عن التجديد الذي يمس النص في كل العصور التي مر بها وفقا لبعدين: الأول تاريخي والثاني جمالي إذ يقول: « إن العلاقة بين العمل والقارئ تكشف بالفعل عن جانبين: جمالي و تاريخي، فالاستقبال نفسه الذي يحظى به العمل

لدى قرائه الأوائل يفترض حكم قيمة جماليا تم إصداره بالحالة على أعمال أخرى سبقت قراءتها »[2].

قبل شرح البعد الجمالي والتاريخي، لابد من الوقوف عند ما أراده **ياوس** بحكم القيمة، حيث أرجعه بالأساس إلى التلقي الأول للنص الذي بموجبه يوفر حالة من التفاعل تجاهه، هذا التفاعل يحدث منذ الوهلة الأولى من القراءة حالة من الدهشة تكون نقطة بداية استقطاب الجانب الجمالي الذي يكتزنه ثم يتجاوز التلقي هذه الحالة من الدهشة ليتم تبريرها، وبامتداد الزمن تتيح النظريات والثقافة بشكل عام في كل المعارف قراءات جديدة تؤسس لقراءات لاحقة، وهو ما يسميه **ياوس** بالقراءة التاريخية، والتي تكون نتيجة لمكابدة قراءات سابقة وعتبة لقراءات لاحقة.

2- أطروحات فولفجانج إيزر:

تعد جهود **إيزر** في الاستجابة الجمالية الشطر الثاني في نظرية القراءة والتلقي والمكملة لجمالية التلقي **لياوس**، يتضح هذا من خلال المفاهيم التي صاغها، فقد انتهج هو الآخر فرضيات تتجه صوب الهدف الذي انطلق منه **ياوس**، والمتمثل في الإعلاء من شأن المتلقي، هذا ما عبرت عنه محاضراته التي ألقاها في جامعة كونستانس، إذ شكلت محاضرته سنة (1970م) (الإيهام واستجابة القارئ في خيال النثر) بداية اهتمامه بدور المتلقي، وعرفت أفكاره الرواج أكثر في كتابه (فعل القراءة، نحو نظرية في الاستجابة الجمالية).

عكس هذا الكتاب تنوع مراجعه أكثر من **ياوس**، حيث يقول: **روبرت سي هول** « برز إيزر أستاذ الأدب الانجليزي، من مجال التوجيهات التفسيرية في النقد الجديد و نظرية القص، وفي الوقت الذي اعتمد فيه ياوس في بادئ الأمر على علم التفسير (الهيرمينوطيقا)، وكان خاضعا بصفة خاصة لتأثير هانز جورج جادامير عازلا الظواهرية، الفينومينولوجيا هي المؤثر الأكبر في إيزر، وقد كان مهتما بصفة خاصة في هذا الصدد بعمل رومان إنغاردن... كما اهتم بصفة مبدئية بالنص المفرد وبكيفية ارتباط القراءة به، ومع أنه لايستبعد العوامل الاجتماعية والتاريخية، فقد جعلها لاحقة بالمسائل النصية الأكثر تفصيلا أو مندمجة فيها»[2] .

كان أساس التوجه عند **إيزر** هو البحث في حقيقة العلاقة بين النص والمتلقي، فكان سؤاله في مجال التلقي يدور حول الكيفية التي يكون للنص من خلالها معنى بالنسبة للمتلقي.

2-1 التفاعل بين النص والمتلقي:

اهتم **إيزر** بالنص وشدد على دور المتلقي في تحديد جماليته، مؤكدا على أن النص لوحده وبمعزل عن التلقي يكون جامدا، ولإحيائه لابد من توفر القراءة إذ يقول: « والشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنية و متلقيه، لهذا السبب، ذهبت نظرية الفينومولوجيا بإلحاح إلى أن دراسة العمل الأدبي يجب أن تهتم، ليس فقط بالنص الفعلي، بل كذلك وبنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص، ومن هنا يمكن أن نستخلص أن العمل الأدبي قطبين، قد نسميهما القطب الفني والقطب الجمالي، الأول هو نصف المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ، وفي ضوء هذا التقاطب يتضح أن العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقا لا للنص ولا لتحققه بل لابد أن يكون واقفا في مكان بينهما »[2]، من خلال هذا القول **لإيزر** يمكن أن تستنتج تميزه بين بنيتين: الأولى تتعلق بالنص والثانية بفعل القراءة، تجمعهما علاقة إلزامية مفادها أن الحصول على جمالية للنص يعود بالأساس إلى فعل القراءة الصادر من المتلقي شرط أن تكون هذه القراءة حوصلة لتفاعل هذا المتلقي مع النص إذ «لابد أن يربط بين التأثيرات (النص) وبنية رد الفعل (القارئ) »[2]، وبهذا تكون القراءة فعلا نابعا من الذات، والنص يوجه هذه الذات بما يثيره فيها من تساؤلات توجهها للبحث عن معناه المحتمل، مما يدل على أن عنصر الذات ضروري في قراءة النص للوصول إلى جماليته .

قصد **إيزر** من إيراده المحور القطبي؛ أن يجعل تحقق وجود النص الأدبي في التفاعل الحاصل بين بنيتة وقراءة المتلقي ، وهذا التفاعل نسبي نظرا لدخول الذاتية في صنعه، ما يجعل النص يبني آفقا متعددة وفقا لوجهات نظر متعددة للقراءات « فمعنى النص الأدبي ليس كيانا قابلا للتعريف، بل إنه ليس إلا حدثا ديناميا »[2] .

تركيزه عن أهمية العلاقة بين النص والقارئ جعلت اهتمامه بالنص ينحصر في الحوار بينه وبين متلقيه دون إدراج أي عامل خارجي؛ لأن الخاصية الأساسية التي

يتميز بها النص الجمالي هي أنه « يتم إدراكه من الداخل» [2]، فما يحتويه النص من مستويات دلالية تحتم على المتلقي أن ينشغل بها، بحيث يعمل على تفعيل قراءته لينظم هذه المستويات .

لا يتحقق النص إلا إذا أحيل إلى المتلقي « وعندما تتحول المنظورات المختلفة التي يقدمها للقارئ إلى علاقة دينامية بين مخططات النص الاستراتيجية و وجهات نظر القارئ المخططة كذلك، هنا يصر إيزر على أنه كما للنص بناء فإن للقراءة لها بناء كذلك يقف موازيا لبناء النص و متحاورا معه» [2].

يؤكد **إيزر** على أن النص يقدم معاني مختلفة، وأن الذي يمكنه أن يقرأها هو المتلقي اعتمادا على مجموعة من القرائن النصية التي تعطيه حرية في تحديدها، كما يستطيع خلق معاني جديدة ما دامت الذاتية هي المتلقفة الأولى للنص.

فمن هو القارئ الذي يقصده **إيزر**؟

2-2 القارئ الضمني:

اقترح **إيزر** مفهوم القارئ الضمني ليصف التفاعل الحاصل بين النص والقارئ، حيث ينطلق من فكرة مفادها أن القارئ هو الذي ينتج المعنى، لأن النص لا يتعدى كونه وصف لكلمات لا يتحقق إلا بفعل انجازي هو 'فعل القراءة '، لهذا يستعمل هذا المفهوم، لفهم التأثيرات التي تتسبب فيها النصوص الأدبية وردود أفعال القراء يقول:« إن مفهوم القارئ الضمني يساعدنا على وصف التأثيرات المركبة للنص الأدبي وردود الأفعال القراء تجاهه» [2].

قبل توضيحه لمفهوم القارئ الضمني ميز بين ثلاث أنواع من القراء:

« القارئ الفذ عند ريفاتير مجموعة من المعلمين يجتمعون دائما معا عند نقاط العقدة في النص، ويثبتون بذلك وجودة حقيقة أسلوبية... والقارئ الفذ كالعصا التي تشق وتستخدم لاكتشاف المعاني الكامنة المرموزة في النص»[2] ، فينبغي على هذا القارئ أن يكون ملما بكل معاني النص الذي يقرؤه وهو أمر مستحيل إذ كيف لقارئ واحد أن يلم بمعاني نص قصصي مثلا.

أما القارئ العليم عند فيش فهو« ملم تماما بالمعارف الدلالية... له قدرة ليلاحظ ردود افعله الخاصة في أثناء التحويل إلى الواقع»[2] .

يقول **إيزر** عن القارئ العليم أنه :« لابد أن تكون له القدرة، بل أن يلاحظ ردود أفعاله الخاصة في أثناء عملية التحويل إلى واقع لكي تكون له سيطرة عليها»[2] ، اعتبر **إيزر** القارئ العليم الذي وضعه **فيش**، قارئا يحاول أن يقرأ النص انطلاقا من بنيته السطحية التي تكشف له دائما أنه مخطئ في تقديره للمعنى؛ لأن هذه البنية السطحية لا تعكس البنية العميقة التي لا تظهر للقارئ ، وعليه يجب أن يعيد في كل مرة قراءته حتى يتمكن من جمع هذه القراءات ليراقب بها ما قرأه في كل مرة من أجل تصحيحها.

يعيب **إيزر** على **فيش** عدم تفسيره للطريقة التي من خلالها يستطيع القارئ أن يراقب قراءاته، فعند فيش القارئ هو « الذي لا يعد قارئا تجريديا ولا كائنا حقيقيا، بل هجين، قارئ حقيقي (أنا) يفعل ما بوسعه ليكون مطلعا»[2].

والقارئ المقصود عند **وولف** يقصد به القارئ الذي « يمنح دورا معينا لكي يلعبه »[2] في النص، إنه القارئ الذي يستجيب لما أراده المؤلف أن يكون عليه، فهو قارئ محدد مسبقا، إذ يتصوره المؤلف ويرسم معالمه « وقد تتخذ هذه الصورة الخاصة بالقارئ المقصود أشكالا متباينة تبعا للنص الذي يتم تناوله، فقد تكون للقارئ سمات مثالية، وقد تتكشف من خلال توقع معايير القراء المعاصرين وقيمهم، أو من خلال إضفاء سمات فردية مميزة على الجمهور، أو من خلال التخلي عن التوجهات أو الأهداف التعليمية... »[2]، إن افتراض قارئ معين مقصود وفق نص معين يستلزم أن مؤلفه يقصد تأثيرا بعينه.

انتقد **إيزر** هذا النوع من القراء؛ لأن أي نص عادي كتب من طرف مؤلف لقراء معينين يستطيع أن يكون نصا يتفاعل مع قراء غير معنيين بالعصر الذي وجد فيه هذا النص، وبالتالي فكرة وولف مفيدة في« إعادة تصور مقاصد المؤلف، إلا أنها لا تعيننا عن استجابة القارئ الحقيقي اتجاه النص، إذن القارئ المقصود هو علامة تميز بعض المواقف والتوجهات في النص، إلا أن هذه التوجهات لا تتطابق مع دور القارئ»[2] .

أراد **إيزر** تجاوز كل هذه المفاهيم لتحديد قارئ يستطيع أن يقرأ كل نص في كل مكان وزمان، ولن يكون قارئا افتراضيا وإنما قارئا « يجسد كل الميول المسبقة اللازمة

لأي عمل أدبي لكي يمارس تأثيره – ميول مسبقة– لم يفرضها واقع تجريبي خارجي، بل يفرضها النص نفسه»[2] ويعتبر **إيزر** بنية النص هي الموجهة لعملية القراءة.

إن هذا القارئ الذي قصده **إيزر** وليد بنية النص إنه «قارئ تتضمنه بنية النص دون أن تحدده بالضرورة »[2] لكن، مع أنه قابع في البنية النصية إلا أنه يمكن أن تبرز أهم خصائصه من خلال دوره « دور القارئ بوصفه بنية نصية، ودور القارئ باعتباره فعلا مركبا»[2] .

أشار **إيزر** إلى أن هذه الدلالات المحتملة موجودة في كل نص وهي مطروحة أمام جميع القراء باختلاف مستوياتهم المعرفية، غير أن الاختلاف يكمن في طريقة فهم هذه الدلالات من قارئ لآخر، وسبب هذا الاختلاف هو العلاقة التي يكونها القارئ بينه وبين النص، حيث تختلف هذه العلاقة من متلق لآخر بسبب ردة فعله اتجاه النص والتي لا يمكن أن تتكرر مع متلق آخر؛ لأن ردة الفعل الذاتية وكل ما هو ذاتي فهو نسبي، يقول: إن النص الأدبي « طابور من النبضات الإشارية (دوال) يتلقاها القارئ في أثناء القراءة ... ويتحتم عليه أن يدخل بأفكاره الخاصة في عملية التواصل »[2].

أتاح مفهوم القارئ الضمني أمام **إيزر** تحديد العلاقات التي تربط بين بنية النص بما تحتويه من دلالات مفترضة ومرجعياتها، وقد أسس مفهومين أراد من خلالهما الكشف عن الطريقة التي يتيحها فعل القراءة، أو بمعنى آخر الإجراءات التي يتبعها فعل القراءة في بناء المعنى بمساعدة هذه المرجعيات وهما: الرصيد النصي و الاستراتيجيات النصية المرتبطة ببنية النص.

2- 3 الرصيد:

يحتوي كل نص حسب **إيزر** على جملة من المعايير والضوابط التي يختزنها بحكم أنه سيتوجه إلى متلقي فلابد أنه سيحتاج إلى نقطة اتفاق بينه وبين النص، نقطة الاتفاق تتمثل في الرصيد الذي يسمح بـ: «التقاء بين النص والقارئ »[2]، ولتوضيح هذا المفهوم يقيم **إيزر** قراءة تجمع بين النص الروائي والنص القصصي والقارئ، وتبحث في سبل التفاعل الحاصل بينهم من وجهة المتلقي أولا ثم من وجهة النص، أشار إلى هذه القراءة في قوله:« لا بد لهذا المنطق أن يركز على جانبين أساسيين

يعتمد كل منهما على الآخر، أحدهما تقاطع للنص مع الواقع و الآخر تقاطع النص مع القارئ ولابد من إيجاد وسيلة ما للإشارة إلى هذا التقاطع » [2] إن التقاطع الذي يتحدث عنه **إيزر** يعني به «المناطق المألوفة التي يلتقي فيها النص والقارئ من أجل الشروع في التواصل»[2].

تتكون العناصر المشكلة للرصيد النصي من مرجعيات تقدمها المعطيات الاجتماعية والثقافية والتاريخية وحتى العادات والتقاليد، يمكن القول عنها أنها مألوفة بالنسبة للمتلقي حيث «يتكون الرصيد من الحيز المألوف داخل النص وقد يكون هذا الحيز على شكل إشارات للأعمال أسبق أو إلى معايير اجتماعية وتاريخية أو مجمل الثقافة التي نشأ النص منها»[2] إذ بفضل الرصيد يمكن أن تتكون العلاقة الموسومة بالمصداقية –إذا صح التعبير– بين النص والقارئ؛ لأنه يحمل للمتلقي إحالات على الواقع الخارجي للنص أو بعبارة **ياوس** أفقه .

يسمح الرصيد النصي بتشكيل تواصل بين النص والمتلقي يجمع بين الحاضر والماضي «إن الرصيد يمثل المعايير القائمة في حالة سريان معطل مما يحول النص الأدبي إلى ما يشبه بتلاقي منتصف الطريق بين الماضي والمستقبل[2]، غير أن هذه المرجعيات التي تجمع الماضي بالحاضر في حالة سريان معطل إلى أن يأتي المتلقي ويفكه بقراءته التي تعكس تطور الحياة حتى تسود في كل فترة أنظمة دلالية معينة، ويبقى النص دائما يختزل دلالته حتى يستطيع أن يواكب مستجدات الحياة اليومية « فالحياة اليومية نفسها تتكون من الأنماط الدائمة التغير»[2].

يسمي **إيزر** عملية تحايل النص على المتلقي 'بالتشويه المتماسك'، يقصد بها القيمة الجمالية التي هي في الأساس محاولة النص الابتعاد عن المألوف، لكنها في الحقيقة «قيمة لم يصنعها النص ولا يقدمها الرصيد »[2] بل فعل القراءة، هذا ما جعل **إيزر** يدمج النص المختزل والمتجاوز والمعدل لبعض المعايير المتعارف عليها بين القراء في أي عصر كانوا حيث يقول: «تتساوى المعايير والعناصر المنتقاة للرصيد وفي الحالات القليلة التي تتساوى فيها نجد أن النص لا يقول شيئا لأنه يصبح مجرد تكرار للحلول التي سبق أن قدمها نص أسبق»[2].

يشكل النص بما يحتويه من رصيد بالنسبة للقارئ وفق هذا الطرح الذي قدمه **إيزر** مكمن الإثارة ومكان لتجمع الأسئلة والأجوبة غير منتهية؛ لأنه يتكئ عليها فيبقى في حالة لا يعرف الاستقرار، فهو يلهث وراء المحتمل في النص الذي «يجعل المهيمن فيه افتراضيا أو منفيا و يجعل الافتراضي و المنفي مهيمنا»[2].

قدم إيزر مفهوما آخر ينظم نوعا من الاستراتيجيات التي تثير خيال المتلقي، وفي الوقت نفسه تفّعل عملية التواصل بينهما لكن، تبقى الاستراتيجيات تتيح التأويل ففي حالة تقديمهاا لكل مؤشرات النص فهي تقتله؛ لأن القراءة ستنتهي عند حدود بوح النص بما يكتنزه من دلالات.

2-4 الاستراتيجيات:

يعرف **إيزر** مهمة الاستراتيجيات بقوله أنها: « تشمل البنية الجوهرية للنص وعمليات الفهم التي تطلقها في ذهن القارئ[2]، إن مهمة الاستراتجيات تكمن في تزويد النص بآليات تمكنه من التحكم في فهم المتلقي وتجعله متعلقا بالنص حتى يضمن لنفسه سلطة عليه تمكنه من بسط نفوذه بالمقارنة إلى النصوص التي قرأها سابقا« فهي تحدد السلطات بين مختلف عناصر الرصيد و بذلك تساعد على وضع أسس لإنتاج المتماثلات و تعمل على إيجاد نقطة التقاء بين الرصيد و موجد هذه التماثلات أي القارئ نفسه، أي بعبارة أخرى تقوم الاستراتيجيات بتنظيم كل من مادة النص و الظروف التي يتم توصيل تلك المادة في ظلها»[2] .

إن الاستراتيجيات هي الوسيلة التي بها ينتظم السياق المرجعي للنص أثناء قراءته، إنها في أبسط تعريف لها إجراء نصي ينظم شروط تلقي النص، ولما كانت هذه الاستراتيجيات غير متاحة للمتلقي مباشرة فهي: « لا تقدم للقارئ سوى احتمالات التنظيم، و التنظيم الكلي معناه ألا يترك للقارئ مايفعله ... إذا نظّم النص الأدبي عناصر بصورة صريحة فإننا كقراء إما سنترك الكتابة ملامة أو سنسخط على محاولة تحويلنا إلى سلبيين»[2] تبقى استراتيجيات هي الأخرى حلقة مفتوحة على الاحتمالات ففي حالة اتصافها بالشمولية فحينها تنتفي القراءة.

تحتوي هذه الاستراتيجيات على بنيتين أساسيتي هما: الصورة الأمامية والصورة الخلفية وبنية التيمة والأفق.

أ/ **الصورة الأمامية والخلفية:**

هي المسؤولة عن الرصيد النصي في سياقه الخارجي؛ أي تجمع بين أفق النص بما يحتويه من مرجعيات و القراءة، حيث يتكون كل نص مهما كان نوعه من رصيد نصي يحوي سياقه المرجعي وهذا ما يسميه **إيزر** بالواجهة الخلفية التي تعتبر النواة الأولى للنص بمعنى آخر الواجهة الأمامية هي خلفية الكتابة .

أراد **إيزر** من توضيح الاستراتيجية وفقا للصورة الأمامية والخلفية التنبيه إلى أن النص بما يحتويه من رصيد يتصف بالحركية؛ لأن مرجعيات الرصيد « متغيرة وبتغير مغزاها لغير المألوف لكن غير المألوف بدوره يعيد بناء فهنا للمألوف» [2] إن ما يستجد في النص من جديد يتوقف على بتر الصلة مع ما هو قديم – على مستوى الدلالة – ولا يتحقق هذا إلا بالإشارة الخلفية التي تجاوزها النص والغرض من ذلك هو إيجاد قيمة جمالية في «العلاقة بين الصورة الأمامية و الخلفية تعد بنية أساسية تقوم استراتيجيات النص من خلالها بإثارة توتر سلسلة من العمليات والتفاعلات المختلفة وهو ما ينم في النهاية بظهور الشئ الجمالي» [2] ، فالصورة الخلفية هي التي تثير الصورة الأمامية للمتلقي وهذا ما يؤدي إلى تغير النتاج الدلالي لديه، وتعتمد الصورتين على بعضهما في إثارة المتلقي وإرباكه حتى لا يصل إلى المعنى النهائي للنص.

ب/ **التيمة والأفق:**

يقصد بهما **إيزر** ردود أفعال المتلقين اتجاه النص، حيث لا يستطيع المتلقي أن يجمع كل ما في النص من إشارات وإيماءات « فمن المستحيل بالنسبة للقارئ أن يجمع بين كل الرؤى مرة واحدة» [2] وعليه أن يتوقف كل مرة عند إشارة معينة تخلق له تيمة؛ أي موضوعا يطرح في ذهنه جملة من الأسئلة تندرج ضمن الأسئلة التي وجهته لقراءة النص.

لكنه سؤال لا يستند إلى مرجعيات المتلقي؛ لأن «المتلقي يعثر عليه في أثناء قراءته، وإيجاد هذا السؤال للموضوع دفع المتلقي إلى إيجاد أفق له، فكل موضوع يقترن بأفق ومثال ذلك إذا كان القارئ يهتم حاليا بسلوك البطل – وهو ما يمثل

بالتالي تيمة اللحظة الحالية – فإن موقفه يتحدد تبعا لأفق المواقف السابقة اتجاه البطل من وجهة نظر الرواية والشخصيات الأخرى و الحبكة» [2] .

إن بنية التيمة والأفق باعتبارها استراتيجية خاصة بالنص وفعل القراءة تفرض على المتلقي دائما أن يقيم علاقة في كل مرة تجمع بين كل دلالة في النص وأفقها ضمن الرصيد النصي نفسه من جهة، ومرجعيات المتلقي من جهة أخرى، ولأن هذه التيمات غير محدود في النص بحسب كل قراءة فإنها تخلق آفاقا بحسب زاوية الرؤية إلى النص، ومع أن كل تيمة تخلق أفقا خاصا فهي تتبني على علاقة مع التيمات التي هي في الأصل أجزاء من النصوص الأخرى الموجودة في النص «لأن كل جزء يظهر في مواجهة الأجزاء الأخرى و بالتالي فهو ليس نفسه بل يعيد في الوقت نفسه انعكاسا لغيرة من الأجزاء... فالأجزاء المفقودة لا تتخذ أهميتها إلا من خلال التفاعل مع سائر الأجزاء» [2].

سمحت هذه المفاهيم بتوضيح سيرورة تشكل المعنى المحتمل والذي يحاول المتلقي أن يقبض عليه مع كل قراءة « وما دام المعنى ظاهرة يعيشها الشعور ويحياها و تنشأ نسبة بين النص والقارئ فإن فهم السيرورة التي ينبنى خلالها مرتبطة أساسا بالمقاربة الفينومينولوجيا التي اهتمت بتداخل الذات والموضوع» [2] ، إنها الفلسفة التي طورها **إيزر** لجعل ' فعل القراءة ' إجراء ذو أبعاد جمالية بالدرجة الأولى، تنشأ في وعي المتلقي قبل رحلة البحث عن المعنى المحتمل في النص، هذا هو التوجه الذي عنون له بـ «علم ظواهر القراءة ،تفعيل النص الأدبي» [2].

2-5 فهم النص:

«القراءة ليست عملية تلقين مباشر لأنها لا تسير في اتجاه واحد » [2] إن القراءة عند **إيزر** فعل مركب ولتحديد ضوابطه اقترح مفهوم **وجهة النظر الشاردة** إنها نمط من الإدراك تتيح تقسيم مراحل قراءة النص ذلك لأن الموضوع الجمالي لا يمكن رؤيته أو إدراكه دفعة واحدة بل يتجلى أو يتشكل في وعي القارئ تدريجيا.

اعتبر **إيزر** عملية إدراك الموضوع الجمالي عملية مجزأة أسماها 'عملية التوفيق' من أجل الحصول على البعد الجمالي الموحد، ذلك لأن النص يوزع نقاط جماله وفقا لمستويات متعددة لا يستطيع المتلقي إدراكها دفعة واحدة .

يشير **إيزر** إلى خاصية القراءة الاسترجاعية فـ«كل قراءة ترسل منبهات إلى الذاكرة وما يمكن تذكره قد ينشط وجه النظر بحيث تعدل كل منهما الأخرى وتساعد على إبرازها يكون للمقاطع المسترجعة أثر استرجاعي أيضا حيث يقدم الحاضر بتحويل الماضي» [2] إن هذه الخاصية المميزة للقراءة توحي بأن عملية القراءة ليس بالسهل بما كان الوصول إلى الإلمام بشروطها لإدراك جمالية النص، فهذه الخاصية تبقى واحدة من «سمات عملية القراءة لها أهمية بالغة بالنسبة لتجميع الشيء الجمالي»[2] فالنظرة الشاردة متعلقة بالمتلقي تؤثر عليه بتوفيقها بين ما قرأه وما يقرؤه، إنها عملية توفيقية تمنح وعيه حركية، توزع الماضي على الحاضر والعكس؛ لأن ما يقرأه المتلقي قد يذكره بما قرأه سابقا، أو يكون ما يقرأه يحتاج منه أن يتذكره وهذا ما يجعل عملية القراءة ترفض المسار الواحد.

2-6 الصورة والمتلقي:

يقوم وعي القارئ بتجميع وجهة النظر الشاردة، و هذا التجميع هو الذي يؤدي إلى «التراكيب التي قد تتحدد من خلالها العلاقة بين العلامات ويتجسد التكافؤ »[2] إن هذا القول **لإيزر** يلمح إلى واحد من أهم مبادئ **هوسرل** وهو «تعلق الذات بالشيء »[2] ،حيث بلوره **إيزر** في مفهومه للصورة الذهنية وعلاقة الإدراك بها، فكل موضوع يتجلى بصورة معينة في وعي المتلقي تجعل هذا الأخير يمارس ما أطلق عليه **إيزر** اسم «'الاسقاطات»[2] والتي تنبع من خبرة ومستوى إدراك المتلقي، والأكيد أنها تضفي لمسة خاصة على النص .

تمثل الصورة نقطة فاصلة بين ما يتيحه النص من دلالات وما يختزنه المتلقي من معارف مسبقة، حيث كلما توقف المتلقي أمام دلالة معينة يعود به وعيه إلى تجاربه السابقة من أجل عقد الصلة بين وعيه وما يقوله النص، إن مفهوم« الصورة شيء أساسي بالنسبة للوعي، فهي تنتمي إلى الغائب أو غير المتاح وتسبغ عليه الوجود كما أنها توجد أفكارا جديدة قابلة للإدراك»[2].

أراد **ايزر** بتوضيحه لمفهوم الصورة؛ الإشارة إلى أن بناء المعنى مشروط في مرحلة من مراحل القراءة، من خلالها يستطيع المتلقي أن يتجاوز تجربته الذاتية، فبالرغم من اشتمال النص على أفكار تتعلق في الأساس بالمؤلف، إلا أن عملية القراءة تشترط تحويل هذه الأفكار الخاصة بالمؤلف إلى أفكار بالمتلقي لأنه هو الفاعل في النص بحكم استقلاله بمستوى أفكاره ووعيه وإدراكه عن الآخر.

استشهد **إيزر** بما قاله **بوليه George pou** حول مفهوم فكر الآخر الذي يخلق لدى المتلقي نوعا من الاندماج مع النص، وهنا يكون المتلقي بطريقة غير مباشرة يفكر في أفكار المؤلف حيث يقول «كل ما أفكر فيه هو جزء من عالمي الذهني، ومع ذلك فها أنا ذا أفكر في فكرة تنتمي لعالم ذهني آخر يجول في خاطري كما لم يكن لي وجود، والفكرة تستعصي على التصور بالفعل، وتزداد عدم قابليتها للتصور إذا تأملت مسألة أن كل خاطرة لابد أن تكون لها ذات تفكر بها، لذا فهذه الخاطرة التي هي غريبة علي لكنها في داخلي لابد أن تكون لها هي أيضا ذات في داخلي غريبة علي، وعندما أقرأ فإني أكد على المتكلم ذهنيا، لكن ضمير المتكلم الذي أؤكد عليه ليس أنا»[2].

لا يجعل **إيزر** من أفكار المؤلف هي نفسها أفكار المتلقي وإنما تبقى أفكاره مستقلة؛ لأنها تكتفي بتصور ما كان سيقوله المؤلف فقط وليس ما قاله، فالمتلقي «في تفكيره في أفكار غيره يتخلى عن مزاجه الخاص، فهو مهتم بشيء لم يدخل في فلك تجربته الشخصية ولا نبع منها»[2]. فالنص عند **إيزر** تشكيلة إبداعية توحي في جانب من جوانبها وبشكل خفي للذات بـ« تلك الجوانب من وعيها التي ظلت خفية عنها قبل مواجهتها للنص»[2].

2-7 شروط التفاعل بين النص والمتلقي:

شرح **إيزر** فعل القراءة وسيرورتها دفعه لتقديم عوامل تساعد على فهم التفاعل بين النص والمتلقي، والتي أرجعها أساسا إلى فكرة «**إدوارد جونز** و**هارولد جيرارد** في علم النفس الاجتماعي القائلة بأنماط الاحتمال، وتمثل هذه الفكرة عدم القابلية للتنبؤ في كل التفاعلات الصادرة عن السلوك الانساني، بمعنى أن سلوكات الانسان يبقى

البعض منها يكتنفه الغموض ولا تستطيع تقويمها «ومن هذه الحقيقة تنشأ الحاجة للتأويل»[2].

نظر **إيزر** إلى التأويل من زاوية اعتقادنا أن الآخر يحمل تصورا معينا عنا، يسمي ليينغ **D. P LAING** هذا التصور باللاشيء لأننا « لا نستطيع أن نجرب الطريقة التي يجربنا بها الآخرون»[2] لكن هذا اللاشيء لابد أنه يترك في أنفسنا أثرا يحفزنا على تحديده ولو بالاحتمال يقول: « إن نطاق تجربتي تشغله نظرتي المباشرة لنفسي (الأنا) وللآخر (هو) بل لما تطلق عليه ما وراء الرؤى، أي نظرتي لنظرة الآخر لي»[2].

تشرح فكرة الاحتمالات التي يتيحها التأويل العلاقة بين النص والمتلقي والتي وصفها **إيزر** باللاتماثل الناتج عن اختلاف الإطار المرجعي للطرفين(النص/ المتلقي) والذي يؤدي إلى التواصل أثناء عملية القراءة هذا لأن« التفاعل بينهما تفاعل بين الصريح والضمني، بين البوح والخفاء، وما يتم إخفاؤه يدفع القارئ إلى الفعل، إلا أن هذا الفعل يحكمه ما يباح به، ويخضع الصريح بدوره للتحول حين يخرج الضمني إلى النور»[2]، فالنص يثير أسئلة في نفس المتلقي، تكون عملية البحث عن أجوبة لها منوطة بالمتلقي، وتشكل هذه الأجوبة أرضية تواصل بينهما، لكن تبقى هذه الأرضية مجرد احتمالات لأن تحقيق التفاعل بين النص والمتلقي ينتفي إذا وجدت أسئلة المتلقي إجابة لدى النص.

أرجع **إيزر** مسؤولية استمرار التفاعل إلى النص بالدرجة الأولى لأنه المتكفل بإعطاء القارئ عناصر موجهة سماها ' الفراغات ' حيث « ما أن يقوم القارئ بسد الفجوات يبدأ التواصل، و تعمل الفجوات كمحور تدور حوله العلاقة بين النص و القارئ »[2] وتبقى محاولة ملء هذه الفرغات خاضعة للاحتمال؛ لأنها محاولة للوصول إلى ما لم يقله النص.

لا يحدد النص المعنى أو كما يقول **إيزر** إن هذه الاحتمالات بواسطتها « يتم توجيه إلى اتخاذ موقف من النص »[2] وليس الوصول إلى المعنى الكلي مما يدل على أن المعنى لا يتجلى في النص وإنما جانب من جوانبه يكون فقط من خلال

التفاعل بين النص والقارئ لأن «فراغات النص تدفع القارئ إلى عملية التصور بشروط يضعها النص»[2] .

كما سبق الذكر فإيزر يتكئ على مفاهيم الظاهراتية ويحاول تطبيقها وتطويعها بما يتناسب مع فعل القراءة، فبعد أن خلص إلى أن التفاعل بين النص و المتلقي ينتجه بالدرجة الأولى النص، يدعم هذا الرأي ما قاله **إنغاردن** عن اللاتحديد في النص.

أكد **إنغاردن** على أن خصوصية الأعمال الأدبية تكمن في "قصديتها" على عكس موضوعات الحقيقية؛ لأن الأدب يتميز بالنسبية من جهة، وبعدم القدرة على تحديده من جهة أخرى، يقول **إيزر**:«الشيء الأدبي المقصود يفتقر إلى التحديد الكلي بقدر ما تعمل الجمل في النص كدليل إشاري يؤدي إلى بنية تخطيطية يطلق عليها **إنغاردن** الموضوعات المتجسدة للعمل»[2] لكن، إذا كان **إيزر** يوافق **إنغاردن** على تميز النص الأدبي بمواضع الإبهام، فهو يختلف معه في نفيه خاصية تحقق التواصل بفعل المتلقي، ذلك لأن **إنغاردن** يميز بين «عمليات التشييء الحقيقية والزائفة في العمل»[2] أي تحقق النص يتوقف على ملء أماكن اللاتجديد، **فإنغاردن** اعتبر الحصول على القيمة الجمالية تحقق تجسد للنص؛ أي يكون الدافع لملء أماكن اللاتحديد في النص، بينما يعتبر **إيزر** القيمة الجمالية في حد ذاتها نتيجة لتحقق النص الأدبي إذ يقول:«فمن المنطق أن نسلم بالقيمة الجمالية والخصائص الميتافيزيقية، فهي تجسد الإطار المرجعي اللازم للربط بين البنية التخطيطية للنص وتجسيدها من خلال القارئ»[2].

يكمن الفرق بين فكرة **إنغاردن** وفكرة **إيزر** في نفي **إنغاردن** سمة التواصل بين النص والمتلقي على عكس **إيزر**، فبالرغم من تعريف **إنغاردن** للنص، تعريفا يتجاور المفهوم الكلاسيكي له الذي ينظر إليه على أنه مكتمل بما يحتويه من معاني قارة فيه، حيث اعتبر «كل عمل أدبي يعد ناقصا من حيث المبدأ و في حاجة دائمة إلى المزيد من الاتمام»[2] إلا أنه لخص دور المتلقي حين اعتبر عملية ملء مواضع اللاتحديد لها تأثير بالغ على «تكون الشيء لدرجة أنه قد يتحول الفن الرفيع إلى شيء لا قيمة له»[2] وعلى العكس من ذلك رأى **إيزر** أن عملية ملء فراغات النص من طرف

المتلقي قيمة جمالية وغير محدودة فيقول: «أقرب ما يوازي مفهوم **إنغاردن** عن 'مواضع الإبهام' هو الإعلان عن سلعة يحذف اسم المنتج عن عمد بحيث تكون النغمة أو الشعار المصاحب له كافيا لجعل المشاهدين يستشفون اسم علامته التجارية»[2].

أ/ **عمليات تكوين معنى النص (مفهوم الفراغ):**

ينشأ الفرق بين ما اصطلح عليه **إنغاردن** اللاتحديد وما اصطلح عليه **إيزر** بالفراغ في كون مواضع اللاتحديد «فجوة في تحديد الشيء المقصود أو تسلسل المظاهر المخططة، أما الفراغ فيشير إلى مساحة فارغة في النسق الكلي للنص، يؤدي ملؤها إلى تفاعل الأنماط النصية »[2] فالنص بما يحتويه من بنيات تخطيطية يشير إلى جوانب من الموضوع القصدي والتي لم يسلمها النص و ألشار إليها فقط.

يؤكد **إيزر** على أنه لا يمكن الوصول إلى المعنى المحتمل إلا إذا أدرك المتلقي أن النص لا يقدمه له وأنه يتستر عنه في ما أسماه بالفراغ.

يوجد هذا الفراغ في كل نص وهو مفتعل؛ لأن الغرض منه هو جعل النص في حالة تأرجح لا يعرف الاستقرار، وبالتالي هو يحتاج إلى عملية ربط بين دلالته المفقودة وما عبر عنه فـ«الفراغات هي التي تقوم بعمليات الربط هذه...هي بمثابة مفاصل غير مرئية للنص وكما تميز المخطوطات و الرؤى عن بعضها البعض فهي في الوقت نفسه تطلق عمليات تصور في ذهن القارئ، وبالتالي فحين ترتبط المخططات والرؤى معا تختفي الفراغات»[2].

إن وجود الفراغات في النص ومساهمة المتلقي في عملية فكها يجب أن تكون بطريقة تلقائية؛ لأنه لو وضع المتلقي في حسبانه وقبل عملية القراءة أن النص لا يحمل معنى نهائي فإنه سيغفل عن هذه الفراغات، لذلك يجب على المتلقي أن يدرك أنها عنصر من عناصر التلقي.

ب/ **البنية القصصية للفراغ:**

حدد **إيزر** وظيفة الفراغ بالنسبة لعملية التواصل والتفاعل بين النص والمتلقي حين اعتبرها أساسا في اختلاف وتنوع القراءات، فهي تقوم بتعطيل ربط أجزاء النص من خلال دعوة المتلقي إلى سبر أغوار ما لم يقله النص، وانطلاقا من هذا التعطيل

فهي الأساس في وصل أجزاء النص، يقول **إيزر**: « فإذا كانت الفراغات دليلا على تعطيل قابلية الربط بين مقاطع النص فهي في الوقت نفسه تمثل شرطا للربط»[2].

بفضل الفراغات النصية يتمكن القارئ من الانتقال بين عناصر النص، ومع كل محاولة ملء للفراغ سوف يتمكن من تجميع احتمالات تعطيه وجهة نظر معينة بشأن المعنى المحتمل للنص، وهذا يدخل في عملية التواصل والتفاعل حيث الوصول إلى ملامسة معنى النص يستوجب تفاعل عناصر النص في حد ذاته فيما بينها وهذا يتوقف على دور المتلقي.

تثير وظيفة الفراغ مسألة "الأفق" من جديد، فمحاولة المتلقي الوقوف عند كل فراغ مع كل عنصر من عناصر النص يجعل من هذا الفراغ أفقا للفراغ الذي يليه، وبالتالي يكون كل عنصر في النص يحتاج إلى الجزء الذي سبقه ويكون العنصر الذي يليه يحتاج إليهما، يقول **إيزر**:« والمقطع الذي تركز عليه وجهة النظر وفي كل لحظة يتحول إلى قيمة وتتحول قيمة لحظة ما إلى أفق يتخذ المقطع التالي واقعيته فيه، وهكذا ... » [2] وهنا تتحدد وظيفة ثانية للفراغ تتمثل في مراقبة الفهم وقياس مستوى الاستيعاب لما يقرأه المتلقي، أو كما يقول إيزر: «وجهة نظر القارئ لا تستطيع أن تتقدم عشوائي»ا[2].

يختلف **إيزر** عن **إنغاردن** في فهمه لوظيفة الفراغ، فالمتلقي عند **إنغاردن** يكتفي باستبعاد العنصر المحدد في النص، ومحاولة استحضار ما لم يحدد لكن، **إيزر** يرى أن ما استحضره المتلقي من محتمل يدعم استمرارية القراءة لأنه عنصر فعال في ترابط النص وغيابه يعني توقف النص على ما هو موجود، وبالتالي جمود المعنى لأن ملء الفراغ حسب **إيزر** متغير على عكس **إنغاردن** فوظيفة الفراغ« تساعد مختلف مقاطع النص على الاتحاد من خلال التأثير المتبادل بينهما»[2].

جـ/ بنية التفاعل والسيرورة التاريخية:

تعود المتلقي على نصوص بأسلوب معين وفق تقنيات محددة، وبالتالي فهو قد يمتلك معاييرا قد تتصادم مع ما لم يتوقعه في النص الذي يقرأه، وفي هذا الصدد يبرز **إيزر** ميزة النص الروائي في العصر الحديث حيث استجد تغيير لحق التفاعل بين

النص والمتلقي بسبب اتساع مجال الفراغات في النص أين «أصبح للفراغات مساحة خاصة في بنية النص تنم عن الحاجة إلى التحديد»[2].

تحول الفراغات إلى مساحات خالية تنم عن اتساع الهوة بين النص والمعنى، وفي ظل هذه الهوة يتشكل لدى المتلقي اعتقاد بأن النص قد تخلى عن الطرائق الأسلوبية التي تعود عليها، وهنا يحدث له ما يسميه إيزر بـ «وظائف سالبة **و**هو إغفال متعمد لتكنيك متعمد»[2] فمع النصوص الحديثة ازداد استعمال الأساليب التي تعتبر في حد ذاتها فراغا لما يكتنفها من غموض في استعمال اللغة، وتكون موازية للفراغ الذي يكون بسبب اللاتماثل في النص، فيصاب المتلقي بخيبة على حد تعبير **ياوس،** فـ « إذا شعر القارئ بالارتباك فهذا أمر مرجعه أن رؤية الرواية لم تمده بالتوجه الذي كان يتوقعه»[2] .

يرى **إيزر** أن أسلوب النصوص الحديثة يزيد من فاعلية التواصل بين النص والمتلقي، رغم اتساع مساحة الفراغات؛ لأن المتلقي مجبر على التنسيق بين مختلف وجهات النظر التي يفترض أن النص هو المتسبب فيها.

د/ النسخ:

أوضح **إيزر** سابقا أن مهمة الرصيد تكمن في ربط ما يتصوره المتلقي مع ما يحاول النص أن يقوله، وأن معايير هذا الرصيد قابلة للتغيير مع كل مستجدات العصور التي تمر عليه لكن، عندما تتحول هذه المعايير بما فيها من معايير أدبية وتاريخية واجتماعية...وتصبح مرادفة للنفي، فإن المتلقي يصبح في موضع تدارك هذا النفي الذي «ينم عن قصور في المعايير المنتقلة، وبالتالي فالقارئ مقيد باتخاذ موقف محدد يساعد على اكتشاف ما دل عليه النفي لكنه لم يصنعه»[2].

المعايير المنتقاة تتأثر بالنفي، وتغييرها يشوش على المتلقي، هذا التشويش يثير خياله حيث يجعل من مواضع النفي موضوعا تخييليا يسعى إلى التجاوب معه من أجل ربطه مع النص؛ لأن مواضع النفي تتسبب في نسج مجال للفراغات بشكل يحتم على المتلقي تتبع هذا التوالي لتشكيل رؤية حول كل فراغ، يقول **إيزر**: «النفي قوة نشطة تحث القارئ على بناء سببه الكامل الذي لم تتم صياغته كشيء خيالي والفراغات الناجمة عن النفي تبين حواف هذا الشيء وكذلك موقف القارئ منه»[2] هذه

الفراغات الناتجة عن النفي تجعل عملية القراءة تألف بين ما أوجده النص من فراغات، وبين ما قامت به عملية القراءة من ملء لهذه الفراغات.

تؤثر عملية نفي معايير الرصيد النصي على المعايير التي توجه بها المتلقي نحو النص، حيث تأخذ بعدا جديدا وتسعى إلى أن تكون موازية لما يريد النص قوله، فتتعرض لعملية نفي يسميها **إيزر** 'بالنفي الثانوي" ويقول عنه أنه من «عمليات النفي التي لم ترد في النص لكنها تنشأ عن التفاعل بين العلامات النصية والجشتالتات التي ينتجها القارئ»[2].

يختلف النفي الثانوي المتعلق بمرجعيات المتلقي عن النفي المتعلق بالنص الذي يسميه بـ"النفي الأولي"حيث يتعلق هذا الأخير بالموضوع الذي تشكل وفقه النفي في النص.

تعالق النفي الأولي مع النفي الثانوي أثناء عملية القراءة يعطي «معنى النص الذي تم تجميعه عكس أنماط التوجه المألوف لدى القارئ...وبناء على ذلك فصلتها بالموضوع وظيفية»[2]، إن الجمع بين النفي الأولي والنفي الثانوي يجعل عملية القراءة في مساءلة دائمة تصوغ توقعات ثم تلغيها، وأهمية الالتقاء بينهما تعكس تكوين فراغات نصية تدخل «القارئ في عملية بناء وهدم للتوقعات»[2].

وضح إيزر بالإضافة إلى مفهوم الفراغ والنسخ مفهوما آخرا يساعد على تفعيل عملية التواصل بين النص والمتلقي وهو السلبية.

هـ/ السلبية:

تختلف السلبية عن الفراغ والنسخ من حيث وظيفتها المتمثلة في استدراك حلقات الوصل المفقودة بين النص والقارئ، وتكون مهمتها متعلقة بـ «مساعدة الكلمات المكتوبة على تجاوز معناها الحرفي وعلى اتخاذ مرجعية تعددية »[2]، هذه المرجعية التعددية التي تخلقها السلبية تجعلها تتميز بخصائص:

الأولى شكلية: تتمثل في عملية الربط التي يفرضها الفراغ والنسخ، بحيث تسمح هذه العملية بجعل الوضعيات التي يوجد عليها النص في شكل لحمة واحدة تحاول استدراج المعنى الخفي الذي تنكر له النص، وهذا القصور الذي أوجدته وضعيات النص يجعل السلبية تتصف كما يقول **إيزر** باللاشيء لأنها تسعى إلى «تعقب ما لم

يرد صراحة وتساعد على توصيله»[2]، وبالتالي هي لا تستطيع أن تتشكل بصورة نهائية، إنها لا تستطيع أن تكون واضحة في النص لكن هذا لا يعطيها فرصة لأن تكون وظيفتها اعتباطية ذلك لأنها خاصة بعملية مراقبة يتولها الأفق لأنه القائم على كل ما هو خارج عن المحتمل.

أما الثانية: تتعلق بالمضمون؛ إن السلبية بما تقوم به من تشويش على عملية القراءة باعتبارها السبب في تشويه النص، فهي تدفع المتلقي إلى البحث عن توافق عناصره الحاضرة منها والغائبة ذلك أن ما تتسبب فيه من « الفشل وتشويه علامات سطحية تنم عن سبب كامل، وعرض هذه العلامات في النص الأدبي ينبه القارئ للسبب الذي لم تتم بلورته»[2]، ولأنها مجرد علامات سطحية فهي المحفزة للمتلقي للبحث عن سبب إخفائها لأن «إدراك الجوانب المشوهة لا يتم إلا باستنباط السبب الحقيقي للتشوهات[2]، وهذا يعني أن ميزة السلبية المتعلقة بالمضمون تعود في الأصل إلى خلق حوار يتقصى المعنى الخفي، والسبب في الإفشاء باختفاء المعنى الحقيقي للنص هو هذه السلبية التي تلحق المضمون الذي يحوي حقائق تعود بالدرجة الأولى إلى الإطار الاجتماعي والتاريخي الذي أوجد النص.

تعتبر السلبية «هي السبب الذي يتحكم في التشوهات وفي علاجها المحتمل في آن معا، وهي تترجم المواقف المشوهة إلى قوة دفع تساعد على تحويل السبب غير المتبلور إلى تنمية الشيء الجمالي الذي يتصوره القارئ»[2]، فالسلبية هي واحدة من عوامل التواصل بين النص والمتلقي لأنها تحاول أن تنبه القارئ إلى أن النص الذي يقرؤه جديد بكل المقاييس، وذلك بتشويش المعايير التي تعود عليها، إنها تهدف بالأساس إلى جعل المتلقي لا ينفصل على النص ما دام هذا الأخير غير واضح المعالم، ولذاك تكون هي السبب في طرح المتلقي أسئلة يتمنع النص في الإجابة عنها ويكتفي بإعطائه احتمالات تلزمه بأن يصل بينها مع كل فراغ يواجهه لذاك يقول **إيزر**: « السلبية تشمل كل من السؤال و الجواب وهي الشرط الذي يساعد القارئ على بناء النص على أساس السؤال وجوابه»[2] .

يجعل **إيزر** معنى النص منوطا بفهم التجربة التي يقدمها؛ فالمتلقي يجب أن يعزل نفسه عن مختلف التجارب التي عاشها والتي يعرفها؛ لأن لغة النص كما وصفها لا يمكن أن تنص عن المعنى صراحة.

أراد **إيزر** تخليص المتلقي من كل القيود التي تلزمه بقراءة النص وفق معطيات محددة مسبقا، ذلك لأن «المعنى هو الوجه الآخر لما يصفه النص وعالم النص يبدو عادة في حالة عزله وتتم هذه العزلة عن أن المعنى كامن وينتظر من يخلصه من كمونه» [2] تظهر أهمية التواصل بين النص والمتلقي فيما طرحه **إيزر** حول وظيفة الفراغ والنسخ والسلبية لأنها مجتمعة تحفز القارئ على التوفيق بين عناصر النص وتتيح له محاولة الاقتراب من المعنى المتمنع والذي يظل مجرد احتمال يصوغه، هذه العناصر التي وضعها **إيزر** أراد بها أن يضع المتلقي موضع المنتج للمعنى المحتمل وليس المستهلك لما يقوله النص أو يقصده المؤلف .

بناء على ما سبق :

أشار **روبرت سي هول** إلى أن أفكار **إيزر** مكملة لأفكار **ياوس** إذ يقول: « إذا اعتبرنا ياوس يتناول العالم الكبير للمتلقي، فإن **إيزر** يهتم بالعالم الصغير للتجاوب» [2] فإذا كان **ياوس** قد اهتم بجمالية التلقي وفق تاريخ الأدب معتمدا في ذلك على ما قدمه **غادامير** في مجال التأويل، فإيزر اهتم بتصورات **إنغاردن** القائمة على التفسير الذاتي والموضوعي، والفارق الأساسي بينهما يكمن في اهتمام **ياوس** بالنص والتلقي من منظور تاريخي، في حين اهتم **إيزر** بالنص الفردي وعلاقة المتلقين به.

استطاع **إيزر** و**ياوس** أن يقيما قاعدة لنظرية القراءة والتلقي، الجامعة بين جمالية النص وجمالية التلقي، والمتوقفة على تجاوب القارئ مع النص وردة فعله تجاهه.

كما استطاعا أن يلفتا الانتباه إلى خصوصية النص 'الجمالية' فبعد أن كان مجرد علامة سيميولوجية يتحول مع عملية القراءة إلى موضوع جمالي يولده التلقي.

عمل **ياوس** على جمع التاريخ بالأدب؛ أي جمع المعرفة التاريخية بالمعرفة الجمالية وذلك لأن « تأرخة الاستقبال سيتم استدعاؤها لإعادة التفكير بثبات الأعمال، على ضوء معيار كيف تأثرت؟ وكيف أثرت بالظروف والأحداث الحالية؟ » [2]

وهذه الجدلية الحاصلة بين الأدب وتلقيه هي التي تسهم في إتاحة المجال أمام القراءات المتنوعة للنصوص.

يتوقف استمرار النص في التأثير على المتلقي وفق عملية تلقيه، والتي يجب أن تكون متجددة ومستمرة مع النص وفق هدفين أساسيين، إما أن تكتفي القراءة باستهلاك النص وذلك بتقليده، وإما بتجاوزه ليصبح موضوعا لتجربة لدى المتلقين في الحاضر والمستقبل كل حسب أفق تلقيه، ذلك لأن قراءة النص هدفها إعادة بناء العلاقة بين المتلقين المتعاقبين انطلاقا من الحاضر من أجل حصره في سياق زمني يسمح بالتغلب على المسافة التاريخية الموجود بين الماضي والحاضر، وهنا تظهر أهمية مشروع **ياوس** القائم على تاريخ القراءات والذي يسمح بإحداث الصلة بين الماضي والحاضر.

يتيح مفهوم أفق التوقع الذي قدمه **ياوس** تفسير آليات تلقي النصوص وتطورها، فإذا كان النص يعيد إنتاج خصائص نصوص سابقة عليه من حيث الدلالة أو الشكل، فإنه سيتيح لدى قرائه لذة التعرف على هذه الخصائص.

نستنتج من أطروحات **ياوس** أنه لا مجال للقراءة الواحدة للنص، ولا جدوى من البحث عن المعنى النهائي للنص، وإنما الهدف الرئيسي عنده هو الإمعان في اللحظة التي تمارس فيها عملية القراءة، هذه اللحظة التي لا تعرف التكرار لأنها تختلف باختلاف القراءة السابقة عنها، وحتما ستكون مختلفة عن القراءة اللاحقة عليها.

اهتم **إيزر** بشروط القراءة التي توفر فاعلية بين النص والمتلقي، فأهمية القراءة عنده تكمن في ملامسة الدلالات المحتملة داخل النص عن طريق تعلق المتلقي بما يقرؤه، لهذا جاء بحثه مرتكزا على جملة من الأسئلة أهمها:

ماهية الطريقة التي تتيح تلقي النص؟

هل للنصوص وظيفة ؟

وما هي الطريقة التي يتسلح بها المتلقي لمواجهة النص؟

وفقا لهذه الأسئلة جاء بحثه ليوضح أن النص لا يتحقق وجوده إلا بفعل قراءة المتلقي له، هذه القراءة شرطها الأساسي هو ملء الفراغات التي أحدثها تعليق أو تأجيل المعنى.

مراقبة عملية القراءة تتيح الوصول إلى الدلالات المحتملة في النص، هذا ما يفرز البعد الجمالي الذي ينتج باستغلال طاقات الفهم والإدراك لدى المتلقي؛ أي شرط القراءة هو الوصول إلى السمة الجمالية التي تنبع أساسا من التفاعل بين النص والمتلقي، فالنص ليس كلمات يلونها المؤلف، بل هو بنية افتراضية تحمل مجالا غير منتهي من الاحتمالات التي يسعى المتلقي لتحقيقها.

واجهت مفاهيم **ايزر** مجموعة من الانتقادات؛ لعل أهم ما ركز عليه النقاد هو كثرة الإجراءات والمفاهيم وترابطها فيما بينها جعل عملية التركيز على إجراء واحد في التحليل أمر غير مجدي .

الهدف من المفاهيم التي قدمها **إيزر** هو مراقبة عملية التفاعل بين النص والمتلقي، وهنا يتبادر إلى الأذهان السؤال عن المعيار الذي نستطيع به أن نحدد هذه الفاعلية، وخاصة أن **إيزر** حمل النص مسؤولية تأكيد هذه الفاعلية، فإذا كان لكل نص خصوصيته ولكل قارئ كذلك، فإن فكرة الخصوصية سواء بالنسبة للقارئ أو النص أمر غير قابل للتعديل، هذه الخصوصية الأكيد أنها تستند إلى مرجعية معينة، وهنا تكون حتى مفاهيم وإجراءات **إيزر** منحدرة من مرجعية تجمعت لتشكل حيزها، وبالتالي لا يمكن تصور نص خالي من مرجعية أوجدته، كما لا يمكن تصور متلقي منحدر من فراغ فكري.

تنوع المشارب التي استفادت منها نظرية القراءة التلقي بصفة عامة، ومفاهيم **ايزر** بصفة خاصة، حيث ترجع الكثير من المفاهيم التي استنبطها إلى نظريات وفلسفات ومناهج نقدية والتي سبق ذكرها، وبالتالي يجب على المهتم بهذه النظرية أن يراجع تلك المفاهيم التي استثمراها انطلاقا من فهمه لها ومقارنتها مع التجديد أو التجاوز الذي أدخلاه عليها، وهذه العملية تجعل عملية الإدراك عند المهتم تتردد إما في تقبل ما قدمته النظرية أو في ما استثمرته.

دعوة **إيزر** إلى قراءة النص من أجل الاصطدام مع المعايير التي تعود عليها المتلقي إشارة إلى تحيزه إلى النص المتمرد على الشروط الاجتماعية والتاريخية التي لا مناص من تأثيرها ما دام إبداع هذا النص قد تشكل في مكان وزمان معينين، فالمهمة التاريخية والاجتماعية لا يمكن الآفلات منها، وإلا لماذا كتب النص؟ لا يوجد النص

إلا في حالتين: إما أن يواكب هذه الشروط أو يرفضها بطريقة إبداعية، فالنص لا يخلو من إيديولوجية معينة، وإذا كان **إيزر** يقول أن تحقق النص مرهون بفسح المجال أمام الفارغ الذي يغيب معناه، فإنه مع ذلك يتحيز للنص الذي يرفض الشروط الاجتماعية و التاريخية وهو بذلك يستدرج متلقي خاص يرفض المعايير المتعارف عليها.

اهتم **إيزر** بالمتلقي وأهمل العوامل التي أوجدته ووفرت جو القراءة، فإهماله للمعايير المتعارف عليها عند المتلقي، إشارة منه إلى إهمال مفهوم القراءة الجماعية، هذه القراءة التي تقوم بالأساس على نوع من الإبداع الذي يتلقاه المجتمع، فالكثير من المجتمعات تتلقف أنواعا خاصة من النصوص؛ فهناك مجتمعات تتلقف النصوص الروائية بشغف، وأخرى تهتم بالشعر أو بهما معا، وقد تهتم بكل أنواع الأدب بدرجات متفاوتة، وهنا تدخل عملية الانتقاء المجتمعي التي أهملها **إيزر**.

تطبيقات آليات القراءة والتلقي على نص من رواية (متاع الأبكم).

اختيار هذا النص* لم يكن سوى عملية تلقائية، تهدف إلى تقديم قراءة له، قد تكون موازيه له، كما قد تكون مختلفة عنه؛ لأنها تبقى في حدود وجهة النظر.

وفق هذه القراءة سيتم اختبار أطروحات نظرية القراءة والتلقي مع **ياوس** و**إيزر**.

ولعل أول هذه الأطروحات هي **قابلية النص لتعدد القراءة**، لذاك سندرج قراءتين تقدم بهما شخصين* *.

القراءة الأولى "انطباعية" .

« تسود حياة مروان ودامية حالة من اليأس نتيجة الفقر، لم يكن مروان يمتلك وظيفة تؤهله لأخذ قرار إجازته بشكل يرتاح له، حيث شكلت فرصة الحصول على الإجازة رهبة بالنسبة له، فقبل إقباله على الفكرة كان قد ناقشها مع زوجته، هذه الإجازة هي فسحة أمل للبحث عن الأرض، إنها الأرض التي ستكون بديلا للفقر ومجالا لحياة جديدة. »

دعت نظرية القراءة والتلقي إلى الاستسلام للقراءة الأولى، بكل ما تحمله من تلقائية، هذه القراءة تستهدف التقرب من الدلالة المباشرة في النص.

تسمح محاولة الاقتراب هذه من التعرف على الإطار العام لموضوع النص وفق ما تسمح به مستويات لغته التي تستقطب بالدرجة الأولى الحيز الزماني والمكاني، وبالتالي تكون القراءة الأولى، قراءة استكشافية تمهد إلى استفزاز المتلقي للتواصل مع النص المكتوب.

ستكون القراءة الأولى أو بالأحرى القراءة الاستكشافية للنص تلخيصا للانطباعات التالية:

ركز النص على حالة البؤس الشديد الذي يعاني منها مروان وزوجته نتيجة الفقر:

القلق؛ من الفقر هو العامل الأساسي الذي ولّد حالة القلق من قبول الإجازة.

التعب؛ الحالة النفسية التي يعشها مروان ودامية لم تستطع تجاوز التعب المادي الذي يعاني منه مروان في عمله والتعب الذي تعانيه دامية من ضيق المنزل.

اليأس؛ يأس مروان نابع من رفض دامية لوضعها المادي وإلحاحها المستمر على تغير الوضع، يأس دامية من حالة الفقر الذي يطاردها في كل زاوية من المنزل واستحالة توفير مروان لها ما تطمع إليه من رفاهية.

وقت النوم؛ شكل الخلود إلى النوم حالة الضياع التي يعيشها الزوجين، حيث كان السرير مكانا للمواساة تارة وللتذمر تارة أخرى، والنوم باضطراب جسدته الحركات التي يقوم بها مروان، وقسمات وجه دامية وهي تحدثه، والحاجة إلى الاستقرار النفسي والمادي، يكتفي مروان بالنظر إلى ملامح وجه دامية وهي تعاتبه، ويختصر الكلام بأن يشير إليها بالسكوت، واستقبال دامية مروان في حضنها والنوم إلى جانبه استسلام للأمان.

كثرة الأسئلة؛ توحي بالاضطراب.

التذمر؛ تذمر مروان من الحياة جعله يندم على عدم استغلاله أرضه، وتذمر دامية من حالة اليأس التي تلازمه.

نسجل فيما يتعلق بالأمل ما يلي:

الحصول على الإجازة خطوة أولى يمكن اعتبارها من العوامل التي تساعد مروان للحصول على الأرض.

اهتمام دامية بمروان؛ إثر استطاعته الحصول على إجازة.

استبشار دامية بقبول الإجازة جعلها تنظر إلى مروان كشخص لم تراه من قبل حتى إنه في نظرها قد ازداد طولا.

تحمس دامية للحصول على الأرض جعلها تقرب الأمل في الحياة الرغيدة، وذلك برفضها أن تكون إجازة مروان أسبوعين، حيث أكدت له أنه سيقضي أموره في غضون "أسبوع واحد".

الأمل جعل دامية ترى مروان قد باع الأرض وحصل على ما يكفيها؛ لأنها دعت مروان إلى عدم القلق وأكدت له أنه "سيبيع الأرض دون صعوبة" .

يمكننا القول أن القراءة الأولى تقف عند هذا القدر من دلالة الفقر وانعكاسه على حياة الزوجين، مع ذلك هناك بصيص أمل يكسب مروان نوعا من الثقة الخائفة من المجهول، ويعطي لدامية رغبة الاستمرار في العيش معه.

القراءة الثانية:

«لم يعد للقيم الأخلاقية مكانة في العلاقات الانسانية؛ هذا ما عكسته حياة مروان ودامية، لا أحد منهما يفكر في معنى الحياة الانسانية، فمروان يرهن مستقبله بما تقترحه دامية عليه، ودامية لا ترى في مروان سوى وسيلة لغاية مادية»

هذه القراءة تدعم بالرغبة في تجاوز الدلالة الشكلية للنص، إنها قراءة تسعى إلى تشخيص الدلالات المفاتيح للنص انطلاقا من تدرج مستويات المعني، ولتتجاوز القراءة الانطباعية الأولى لا بد من مواجهة ما وراء النص.

لا يتوفر هذا إلا بتأسيس آليات محكمة يكون هدفها هو استنطاق النص، بالتجسس علي كل مستوياته من أجل الوصول إلى قراءة تبحث عن المعنى المحتمل، ولا تعدو أن تكون مجرد وجهة نظر تمثل النص الجديد.

إنها القراءة التي عبرت عنها نظرية القراءة والتلقي بالقراءة المنتجة؛ لأنها تستثمر ما أنتجته القراءة الأولى الانطباعية، إنها قراءة مكملة للنص المكتوب بفعل ذهني منتج، هدفه استنباط نص جديد يعتمد على آليات القراءة.

ما يميز هذه القراءة هو أنها استفزازية للنص المكتوب ترغب أولا في معرفة مكمن الفراغات في النص، ثم الشروع في ملئها بما يتيحه تفاعل القراءة الثانية التي جاءت جراء دهشة .

رذوخ "مروان" "لدامية" جعله لا يفكر في الأرض إلا ليبيعها، ولا يفكر فيها إلا بعد أن نبهته هي لذلك لأنها؛ "لم تعد لديها القدرة على مزيد من الاحتمال...".

لم يفكر مروان في استثمار هذه الأرض؛ لأن دامية تريده أن لا يقلق لأنه "سيبيع الأرض دون صعوبة، ومن ثمنها سيسدد كل الديون وسنشتري شقة وتصير حياتنا أجمل" هذا ما أرادته "دامية"

القراءة الأولى: تكشف حالة الفقر والحالة النفسية التي ولدتها لدى "مروان" و"دامية " لكنها لم تفصح عن ما إن كان هذا الفقر يريح مروان.

القراءة الثانية: رأت عدم اكتراث مروان بالفقر لو لم تلح عليه دامية بتغيير وضح حياتهما فمنذ سبع سنوات اقترحت عليه أخته تقاسم التركة التي تركتها أمه لكنه "تهاون".

مروان لا يكترث لأمر الأرض ولا يهمه مصيره، إن ما يهمه هو تحقيق مصير "دامية" التي حددت مصيره مسبقا حين جعلته "رجلا" بعد أن بدأ يفكر بالأرض، إنه قبل ذاك كان "يخيب ظنها" و " يزعزع ثقتها به" إنه بالنسبة لها وسيلة من أجل غاية.

لم يكن مروان قبل بدأ المشروع استعادة الأرض رجلا، لكنه أصبح كذلك حين بدأت أول خطوة في المشروع وهي الإجازة، رأى نفسه وكأنه حقق فتحا شهد له به رئيسه، فتخيل نفسه وهو يقف إليه "كجندي لا يتهاون" وفي طريقه كان كل شيء يهابه "يخيم على مكاتب الشركة صمت رهيب".

دامية هي المحركة لأفعال للنص، هي التي "انحت عنه، ضحكت بصوت عال، اهتزت الأريكة تحتها، فركت وجهه، قالت، أضافت..." هي التي تسأل السؤال الذي تضع له إجابة تريدها من مروان " احك لي ما فعلت مع رئيسك" هي تحكم على الموضوع إذا وافق رغبتها، فمروان لم يكن زعيما وكريما ومرضي الوالدين، إلا بعد أن تمكن من الحصول على الإجازة.

يمكن أن نحدد الفراغ الذي تركه النص إذا استطعنا الإجابة عن هذه الأسئلة:

هل كان لدخول مروان للبيت بتلك الطريقة دلالة أخرى غير تلك التي قدمتها الدلالة السطحية للنص؟.

هل كان وراء ترحيب دامية بإجازة مروان دلالة غير تلك التي يبديها النص من رغبتها في بدئه البحث عن الأرض؟.

هل الأرض فعلا من حق مروان؟ ألم تكن الأرض حجة لتتخلص دامية من مروان؟.

هل الحصول على الأرض عند دامية يعني الفوز بمروان والحياة الغنية؟.

الحركات التي يقوم بها مروان وتلك التي تقوم بها دامية تقدم توقعات تنحصر في ثنائيات متضادة هي :

القبول، الرفض

الخوف، الارتياح

اليأس، الأمل

الثقة، الشك

الوهم، الحقيقة

هذه بعض التوقعات وليست كلها، لم يعبر عنها النص واكتفى فقط بالإشارة المتخفية وراء الحوار.

عندما دخل مروان توقع رفض دامية استقباله، فكان دخوله البيت "بهدوء" هذا الرفض يتحدد حين أشارت إليه بحركة خفيفة لكي يتقدم، ولم تبد دامية السرور في وجهه إلا حين تيقنت أن الثقة التي بدت عليه ستكون الحافز على قبولها استقباله .

لم يكن حديث مروان مع دامية يعبر عن رفضه لحياتهما، حيث كانت نظرته للمستقبل (الأرض) دون ارتكاز على الراهن (الفقر)، على خلاف دامية التي كانت تعبر بالرفض في كل سؤال تطرحه عليه، ولم تكن هناك إشارة إلى قبولها لوضعها الراهن.

خوف مروان من دامية بددته ابتسامتها وإشارتها، وبالمقابل ارتياح دامية إثر حصوله على الإجازة جعلها تطمئن له.

حالة اليأس ملازمة لمروان، عكستها حركات جسمه " قامته القصيرة، ينصت في حزن، يتفرس في وجهها، ويراقب بذهول حركة فمها، ينظر كقط صغير، ينفتح صدره وتصعد تنهيدة عميقة ويخبط كفا بكف، وهو المطعون منحني على ركبتيه...لما تعب من الإصغاء، دعاها بإشارة من يده إلى أن تصمت، قال لها بصوت متقطع، ... تنهد وانقبض ملصقا بطنه بفخذيه".

بالمقابل حالة الارتياح هي السمة التي عبر عنها سلوك دامية فهي: " ضحكت بصوت عال، وضعت وجهها بين كفيها، وقالت بصوت مهموس: يا إلهي: إنه أطول مما

يراه الناس، ومما أراه أنا أيضا، احفظه يا رب... مدت يدها إليه ... طلبت منه، قالت: لا تقلل".

رغم أن النص يحاول أن يعطي صورة البؤس لكليهما، إلا أنها طاغية على مروان أكثر من دامية فرغم أنها " لم تعد لديها القدرة على مزيد من الاحتمال" فهي "واثقة" من أن مروان سيقوم بما أمرته به.

ثقة مروان بنفسه مرهونة بثقة دامية به، " لم أصدق أنا نفسي أنني مروان الذي تعرفينه، كنت في نهاري كأنّني قائد أو باشا أو حتى وزير من دولة كبيرة" عندما أمرته دامية أن يحكي لها ما فعله مع رئيسه"وقف بقامته القصيرة الفارغة" وكأنه يريد أن يقدم إعلانا رسميا؟ لأنه لم يكن واثقا بنفسه.

لكن دامية تزداد ثقتها بنفسها كلما قلت عند مروان، استقبلته وهي مرتاحة "قاعدة بجسمها الضخم على أريكة، ضحكت بصوت عال، هكذا تتغير أحوالنا نصير نحن أيضا بني آدم، برافو، هذه المرة لم تخيب ظني أنا واثقة منك".

عدم ثقة مروان بنفسه جعله يتصور أبسط تصرف يقوم به ، طلب الإجازة، وكأنه قرار مصيري يتعلق بحياته أو موته، ثم إن هذه الإجازة من أجل البحث عن الأرض التي لم يراها هل ثمنها يوفر الحياة الجديدة؟.

إن ما يتخيله مروان يبقى مجرد افتراض حتى تكون الأرض بين يده حقيقة، أما دامية فقد حسمت الموضوع حين رأت أن حياة الفقر وهم وأن ثمن الأرض هو الحقيقة التي تنشدها.

لماذا لم يوضح النص الإشارة التي دعت بها دامية مروان، ووضح الإشارة التي دعا بها مروان دامية للصمت؟.

هل الحركة الخفية كانت برأسها مدير مشروع بيع الأرض؟.

إن إشارة مروان بيده مقبولة ومعقولة وفق الموقف الذي هو فيه، فهو لا يمتلك كامل الحرية في فرض الطريقة التي يدعو بها زوجته للصمت، بالمقابل كانت صمت النص عن الطريقة التي قامت بها دامية بالإشارة؛ لأن ما تقوم به دامية لا يحتاج إلى توضيح فهي المسيطرة على أفعال النص.

ربما حركة مروان بيده لم تترك مجالا لتكون مسألة إشارة دامية مجهولة الطريقة أو لأن تبقى مهملة، بعبارة أخرى إن حركة مروان كانت على علاقة مع المعلن عنه والخفي.

عند هذا المستوى من القراءة لا بد لنا أن نعرف أننا نمارس قراءة دعتنا إليها نظرية القراءة والتلقي، إنها قراءة تعتمد على إنتاج نص جديد وفي الوقت نفسه تسأل عن مفاهيم إيزر ومدى حضورها في القراءة .

فالتفاعل بين النص والمتلقي يتجسد في ما طرحته القراءة الثانية، وهو تجلي لحركة خفيفة مست القراءة الأولى، وأدت إلى تحريك معاني النص.

إن مجرد التفكير في قراءة ثانية هو تشخيص لحالة التفاعل المتبادل بين النص والمتلقي حيث لم تكن هذه القراءة خارجة عن النص الذي حاولت القراءة الثانية استحضاره والاقتراب منه وفق الحوار الذي جرى بين مروان ودامية، والذي يمكن أن نعنون له بـ " الصراع المادي يولد الصراع النفسي".

أما عن القارئ الضمني، فالأكيد أنه كان جاهزا في هذه القراءة حيث لم تخرج عن الصوت المكبوت الذي يمسك به النص، فقد فرض علينا أن لا نخرج عن موضوع النص، فكانت هذه القراءة استنطاق من زاوية أخرى.

أما فيما يخص العمليات التي اقترحها " **إيزر**" لمراقبة عملية بناء النص الجديد والتحكم في التفاعل الحاصل بين النص والمتلقي، المتمثلة في الرصيد النصي والاستراتيجيات النصية، فحضورهما عكسه تعبير النص عن حالة من الواقع،ويمكن أن نسجل هذه الملاحظات فيما يتعلق بـ:

الرصيد النصي: قدم لنا النص مواصفات ومعاييرا ليست بالغريبة عنا، كانت مساعدة لنا في القراءة، بحيث ولدت لدينا الرغبة للتواصل مع النص.

هذه المعايير والمواصفات التي كونت الرصيد النصي جعلت القراءة تدمج هذا النص في مسار القراءات السابقة لنصوص تختلف عن هذا النص زمانيا ومكانيا، فوصف النص للحالة النفسية والاجتماعية والاقتصادية أمدنا بقناة اتصال مع الواقع أولا: لأن واقع كل فرد ينبني على أسس اجتماعية ونفسية واقتصادية يوجهها الحوار الذي دار بين مروان ودامية، هذا من حيث الواقع الملموس، أما من حيث القراءات السابقة فهي لا تخلو من المحاور

الثلاث: الحالة الاجتماعية، النفسية، الاقتصادية، إذا ما ربطناها بالنص الديني، السياسي، الاجتماعي،....وبالتالي النص قد وفر لنا رصيدا يجعلنا نألفه وينتفي الحاجز الذي قد يجعله غريبا عنا، مما يؤدي إلى مرونة في القراءة.

جراء هذا الارتياح ووفقه ينشأ التفاعل بين النص والمتلقي والمبنى أساسا على إعادة بناء معايير ومواصفات ما دل عليه النص شكليا وما يخفيه أو يعجز عن البوح به.

إذا ما أسقطنا هذا الكلام على القراءة الثانية فسيتضح أن النص قدم صورة عن زوجين غير متكافئين من حيث الاستعداد النفسي، ويختلفان في وجهات النظر، ولكن ما يخفيه هو أنه ليس هناك حوار مبني على التفاهم بينهما، فمروان خاضع لاقتراحات دامية ودامية ليست راضية عنه ماديا ومعنويا.

هنا لابد من الإشارة إلى عجز النص عن البوح بحقيقة العلاقة بين مروان ودامية وهو تجسيد لمبدأ الانتقائية القائمة على انتقاء معايير وقيم معينة بالمقابل التستر على الواجهة الخفية لهذه القيم والمعايير.

فالمعايير والقيم المتعارف عليها في الثقافة العربية تمنح السلطة للرجل ولا يمكن للمرأة أن"تضحك بصوت عال تهتز له الأريكة" في حضرته، وعدم البوح بهذه المعايير تبين لنا أن النص يريد الثورة على المعايير السائدة والأكثر من ذلك تستطيع أن تكشف لنا العوامل التي تتسبب في عجز هذه القيم بشكل واضح داخل النص.

يمكن الوقوف على القيمة الجمالية للنص، حيث مكمن هذه القيمة يتجلى في انتقاء الرصيد النصي لجملة من المعايير الاجتماعية، الدينية، الاقتصادية...المتعارف عليها ثم تقديم الصورة المشوهة لهذه المعايير، هذه الصورة تشكل نسقا جديدا تتحدد وفقه الوظيفة المزدوجة للرصيد النصي، فبواسطة الرصيد النصي تستطيع القراءة الثانية إعادة بناء الوظيفة التاريخية التي يحيل إليها النص، إنها وظيفة تنم عن مكان وزمان يحضران في واقع اجتماعي ينتمي إليه مروان ودامية، فموقع البيت الذي "تسكنه رطوبة دائمة، ولا يصله إلا ضوء قليل ينفذ من نافذة صغيرة تطل على شارع ملطخ بالقاذورات ودخان السيارات" يحدد موقع النص تاريخيا، إنه نص ينتمي إلى العصر الحديث عصر المدينة والشارع، وفي الوقت نفسه يربط الحاضر بالماضي حيث يتعلق الفرد "مروان" بالماضي "الرغبة في استعادة الإرث(الأرض)"ومع هذا الربط بين الماضي والحاضر يقدم النص فكرة متشبثة

بالثقافة العربية وهي "**التعلق بالأرض**" واعتبارها الخلاص والمنفذ لكثير من المشاكل وفي الغالب الأعم تعلق الفرد العربي بالأرض تعلق لامتلاكها ليس لبيعها.

ففكرة بيع الأرض محاولة للتمرد على القيم المتعارف عليها، وبالتالي النص لا يعترف بالفكرة المتجذرة في الثقافة العربية لكنه يتستر عليها برصيده الخاص الذي يكتفي بالإعلان عن بداية مشروع بيع الأرض.

الاستراتيجيات النصية تحقق عملية التواصل، حيث أوجدت القراءة الثانية نتيجة لتنظيم النص لدلالته السطحية مع الدلالات الخفية ، فإذا أخذنا بعين الاعتبار أن النص لم يشر إلى حركات دامية وهي تستدعي مروان بالمقابل أشار إلى حركة مروان وهو يطلب منها الصمت فهو تنظيم بين ما هو ظاهر في النص "حركة مروان" وما هو خفي "حركة دامية"، فلو لم يشر إلى حركة مروان ما كان لنا أن ننتبه إلى حركة دامية الغامضة.

الواجهة الأمامية تثير السياق المرجعي للنص، ذلك؛ لأن ما انتقاه النص يثير السياق المرجعي أو الواجهة الخفية التي أتى منها لكن انتقاله إلى النص يجعل منه واجهة أمامية تفقده وظائفه التي كان يؤديها في سياقه الأصلي، فانتقاء النص لحركة مروان وبالمقابل سكوته عن حركة دامية يجعلنا نفهم الواجهة الأمامية ،حركة دامية، التي انفصلت عن الواجهة الخفية لها المنبثقة من احترام الزوجة لزوجها في سلوكها معه، فالنص لم يحدد لنا الواجهة الخلفية وتركها افتراضية من أجل تحديد القيمة الدلالية التي سكت عنها.

كانت القراءة الثانية محالة توفيقية تهتم بالبطلين دون إهمال السياق الذي تندرج ضمنه الأحداث، أو منظور الراوي المتعلق خاصة بالوصف، فبفضل وجهات النظر استطاعت القراءة توزيع المعايير المنتقات في الرصيد النصي.

المكلف بتمثيل المعايير المنتقات في هذا النص هما البطلان، ومن خلالهما نستطيع التعرف على المعايير والقيم المسكوت عنهما والتي يمكن اختصارها في اختلال التوازن في العلاقة الزوجية (من سلطة الرجل إلى سلطة المرأة).

نفي النص لحقيقة العلاقة بين "مروان و دامية"جعل مروان في موضع المحكوم عليه، أما دامية فهي الحاكم، فلم يكن مشروع إعادة الأرض هما بالنسبة له، كما لم تكن علاقته مع دامية تشكل هاجسا مستقبليا له، إذا لم يعط النص صورة عن حياة الزوجين قد يكون

همهما الأول هو تكوين أسرة، واكتفى بالإشارة إلى مشروع هو قيد الاحتمال؛ لأنه مشروع " استعادة"، فكل ما في النص لا يعبر على الاستمرار مع تيار النمو.

لماذا لا يفكر مروان و دامية في أسرة؟ لماذا لا يفكران في استثمار الأرض؟ لماذا لا يفكر مروان في البحث عن عمل أفضل؟

إذا النص يخلق حالة لا استمرار مع الحياة، كل شيء يميل نحو السلبية هذا ما يفصح عن حالة المجتمع اللذان يعيشان فيه، إنه مجتمع تختل فيه العلاقات الانسانية، تصير فيه الموافقة على الإجازة كأنها منح استقلال، ففرحة مروان بقبول رئيسه طلب الإجازة جعلته وزيرا، باشا وجعلته رجلا عند دامية، الأحكام المسبقة تصدر قبل أوانها، فدامية عندما وجهت السؤال لمروان أجابت عنه هي، قالت: " لاشك أنك قضيت شغلك" وضمنيا تحصلت على الإجازة، مواساة دامية لمروان ما كانت أن تكون لو لم تر أنّه " بدا مطمئنا" ؛ أي ردة الفعل الإيجابية تستوجب إرضاء ذلك الفعل مسبقا، قيمة الأرض لم تعد تحمل الدلالات التي تميزت بها الثقافة العربية القديمة حيث كانت رمزا للشرف والكرامة، أصبحت مع مجتمع المدينة فرصة للبيع.

السلبية: إن النص يخفي قيمة أخلاقية ثقافية، هذه القيمة الأخلاقية تتمثل في الاحترام الذي يبني العلاقات بين الأفراد، أما القيمة الثقافية فهي تتمثل في تخلي الفرد العربي عن أهم ما يميز شخصيته وهو التشبث بالأرض.

إذا ما أردنا أن نقدم تصورا للقراءة الثانية مبنيا على تصورات **ياوس** فإن أول إجراء يتصدى لهذه القراءة هو:

أفق التوقع: بإمكان القراءة الثانية أن تحدد أفق التوقع بالنسبة للعصر الذي ينتمي إليه النص وفق ما أتاحه من دلالات اجتماعية وتاريخية، فلغة الحوار بين مروان ودامية لغة بسيطة نابعة من طبقة اجتماعية فقيرة، عندما يقول مروان: " هذه الدنيا لا يفوز فيها إلا زعيم أو كريم أو مرضي الوالدين" يجعلنا نتوقع أن النص لن يتحدث عن طبقة اجتماعية غنية، من ناحية ثانية المثل الذي قاله مروان " اللي يفرط يكرط " يشير مباشرة إلى مجتمع شمال إفريقيا.

أوجد النص أفقا للتوقع سمحت به طبيعة العلاقة بين مروان ودامية، لحظة دخوله البيت وكيفية استقبال دامية له، كلها مؤشرات على اختلال العلاقة الزوجية، ثم إن سؤال

دامية "لا شك أنك قضيت شغلك " سؤال يرسم شخصية دامية المندفعة والرافضة للحوار المبني على غير ما تفكر به.

الإجابة ستكون إيجابية بحكم أنها قبل أن تطرح السؤال " ابتسمت ابتسامة كبيرة " ؛ لأن مروان "بدا لها مطمئنا"

مايهم دامية هو الإجابة عن سؤالها الوحيد المتعلق بالإجازة فلم يكن مروان من اهتماماتها حيث لم تسأله عن سبب هذا الاعتزاز الذي انتابه وهو يأخذ الإجازة من رئيسه، كأن ثقتها بأنه "سيد الرجال" فقط حين حصل على الإجازة ولم تكن تهمها ثقته بنفسه أمام رئيسه.

فلم يكن للجواب، أهمية في النص، بقدر ما كان السؤال في حد ذاته جوابا مسبقا.

هذا السؤال فسح المجال بتجلي المرحلة التاريخية التي وجد فيها النص، . و التي سبق ذكرها . والمتمثلة في الثقافة والقيم السائدة في المجتمع الذي أوجد دامية ومروان.

هذه مجرد قراءة تبقى قابلة لأشكال التفاعل مع متلقين آخرين والدليل على ذلك أن هذه القراءة بعد انتهائها تطرح السؤال التالي الذي يفتح قراءة أخرى للنص.

هل يحكي النص فعلا ما وقع بين دامية ومروان أم يحكي ما يجب أن يقع أو لا يقع بينهما؟.

الفصل الثالث

استقبال النظرية في الخطاب النقدي العربي المعاصر

تمهيد:

I- استقبال النظرية في الخطاب النقدي العربي المعاصر ومحاولات التأصيل

I-1 استقبال النظرية في الخطاب النقدي الجزائري المعاصر

1- عبد الملك مرتاض

2- أحمد يوسف

3- عبد الكريم شرفي

I-2 استقبال النظرية في الخطاب النقدي العربي المعاصر

1- أحمد بوحسن

2- أبو حامد أحمد

3- ناظم عودة خضر

4- عبد الناصر حسن محمد

5- محمود عباس عبد الواحد

6- سامي إسماعيل

تمهيد:

جاء لفظ "النقد" عند العرب بمعاني مختلفة، يقول **ابن منظور**(630-711هـ): « النقد والنقاد: تمييز الدراهم وإخراج الزيف منها... نقد الشيء ينقده، إذا نقره بأصابعه كما تنقد الجوزة...وفي حديث أبي الدرداء: إذا نقدت الناس نقدوك، وإذا تركتهم تركوك، معنى نقدهم عتبهم و اغتبتهم» [2]، ولم يختلف عليه الكثير من العلماء الذين اهتموا بوضع المعاجم العربية.

يمكن حصر المعاني التي جاءت عليها كلمة نقد في المعاجم العربية في فكرتين أساسيتين هما: الأولى؛ تعني تمييز الجيد من الرديء، والثانية؛ تعني النقص والعيب.

استعمل علماء اللغة في القرن الثالث للهجرة كلمة نقد لتمييز* الكلام بما فيه من نثر و شعر*،وارتكز هذا النقد على التمييز والشرح والتحليل ثم الحكم، كما استعمل بمعنى المؤاخذة والتخطئة*.

عند الغرب كلمة « **critique** مشتقة من الفعل اللاتيني **krinem** »[2] ، بمعنى يفصل أو يميز، ويعود اكتساب اللفظ لهذا المعنى إلى القرن الخامس قبل الميلاد وبالضبط في أثينا، أين أخذ صورته السهلة البعيدة عن التعقيد الذي يشهدها حاليا، وأخذ النقد معنى آخر عند الغرب هو"الحكم" فقيل: «نقد critique ...في الأصل (حكم) ....فكر نقدي(في الجانب الحسن) هو الذي لا يسهم بأي تقرير دون التساؤل أول الأمر عن قيمته هذا التقرير سواء من حيث مضمونه(نقد داخلي) أم من حيث مصدره(نقد خارجي) » [2].

إن هذا المفهوم للنقد يعطيه بعدا تطبيقيا يعتمد على المضمون(النص) والمصدر؛ أي المنهج المعتمد والأداة أو الإجراء المسخر، هذا المفهوم اكتسبه النقد في القرن السابع عشر للميلاد.

لن نطيل الحديث عن مفهوم النقد الأدبي وكيفية اشتغاله ذلك؛ لأن التعمق في هذا المجال يجعل الوصول إلى تعريف دقيق أمرا مستحيلا فـ« طبيعة النقد الأدبي تشهد على أنه معرفيا لا يمتلك مرجعية واحدة، فهو عبر تاريخه ليس سوى سلسلة خطابات تستعير المفاهيم السائدة في مرحلة معينة لفهم النص»[2].

أصبح النقد الأدبي المعاصر يتصف بالمعقولية والتدقيق اللذان يجعلان منه حركة موازية للإبداع و«إذا ما جاز القول أن الأدب إبداع تركيبي، فالنقد إبداع تحليلي. ولا غنى عن الحوار بين الخطابين. إذ لا يقوم نقد مبدع إلا بوجود أدب مبدع، ولا يتطور أدب مبدع إلا بوجود نقد مبدع هو الآخر»[2] ، يهدف النقد إلى غايات متعددة تتمثل في تقويم النص الأدبي من الناحية الفنية أو تحديد قيمته الموضوعية، أو تعين مكانته بالنسبة لنصوص سابقة، وحجم الإضافة التي أضافها.

لكن، كل هذه الغايات تتقاسم هدفا واحدا هو الوصول إلى العلمية التي تحمي النقد من الأحكام المطلقة والميولات النفسية، ولا تتوفر هذه الغاية إلا بتوفر المنهج الذي يمكن«اعتباره المنظومة المرتبة التي يمكن عن طريقها الوصول إلى نتائج منطقية»[2]، فالمنهج هو طريق النقد إلى العلم.

يحاور النقد الأدبي النص الأدبي، فهو فعل معرفي يضمن للأدب الاستمرار؛ لأنه يمكنه من استغلال المجالات المعرفية والاستفادة منها لكن، كيف يستطيع النقد الأدبي أن يضمن لنفسه العلمية؟ هذا ما أراد نقد النقد تحقيقه.

يعود مصطلح نقد النقد إلى المحاورات التي كان يجريها **تودوروف t .todorov** على النصوص النقدية حيث استنتجه « من قراءته المتعددة للنقد بصفة عامة، ومن قراءاته الكثيرة من نقد ميخائيل باختين لدوستويفسكي بصفة خاصة »[2] وكان السبب وراء دعوة **تودوروف** إلى ضرورة نقد النقد هو السعي للارتقاء بالنشاط النقدي.

يعتمد نقد النقد على مرجعيات ومكونات النقد الأدبي، لكنه يختلف عنه من حيث أنه ينطلق من فرضية نقدية، ويبني عليها أفقا نقديا جديدا، إنه نقد « محايث يفرض مسبقا وجود معايير تكون حاضرة في الوضع أو الحالة ذاتها»[2] فالبحث في مجال نقد النقد يقوم أساسا على نقد المدونات النقدية لإنتاج معرفة على أسس علمية.

لا يزال مشروع نقد النقد بالصيغة المعاصرة غير مكتمل ذلك؛ لأنه في طور النشوء، يسعى إلى الانتشار والتعريف بمفاهيمه ووسائله الإجرائية، بين رافض له، يعتبره مجردة قراءة لنص مقروء، وبين مؤيد له يرى فيه جهدا منتجا يمتلك مشروعا فكريا بديلا يترصد الموضوعية.

تأسس الخطاب النقدي العربي المعاصر على تفتح الوعي الثقافي المجاري للنقد الغربي المعاصر، فراح يتواصل مع المناهج النقدية الغربية، حيث وفرت له حقلا خصبا من المعلومات والآليات التي تساعده على كشف مجاهل النص الأدبي.

تجسد هذا التواصل وفق اتجاهين متكاملين، يعمل الأول على ترجمة الناتج النقدي الغربي، ويعمل الثاني على تطبيقه، ومع تطور الزمن، ظهرت إشكاليات التأصيل والمعاصرة.

I- استقبال النظرية في الخطاب النقدي العربي المعاصر ومحاولات التأصيل:

استقبل النقد العربي المعاصر مجموعة من المناهج النقدية الغربية المختصة في مقاربة النص الأدبي وفق إجراءات محددة يؤطرها المنهج، وإذا كانت عناية نقاد الغرب بالمناهج النقدية تسير في مدار التوسع الذي أوجد نوعا من التنافس بين مختلف المناهج النقدية الطامحة إلى تحليل النص لاستكناه قضاياه الفنية واللغوية والجمالية، فإن النقد العربي المعاصر لم يكن بعيدا عن هذا التوسع، حيث تلقف النقاد هذه المناهج من أجل الاطلاع على ما قدمته من جديد.

شكل المنهج والمصطلح في خضم انتقال المناهج النقدية الغربية إلى النقد العربي المعاصر إشكالية تتمحور حول خصوصية الثقافة التي ينحدر منها المنهج والمصطلح والتي يتوجه إليها، ولا يسمح المقام هنا لعرض الإشكاليات التي أثاراها في الساحة العربية النقدية، غير أن ما يجب الإشارة إليه هو أن دراسة أي منهج تقتضي تقصي مصطلحاته بغية الحد من الخلط، أو ما يعرف باسم الفوضى النقدية، جراء اختلاف المصطلحات حسب النقاد وفي المنهج الواحد.

المهم في العلمية النقدية هو التمسك بمنهج محدد وفق مصطلحاته التي اختارها والتي تحدد مدار اشتغاله وخصوصيته بالمقارنة مع مناهج نقدية أخرى قد تستعمل نفس المصطلح لكن برؤية مختلفة، إذ التحقق من إجراءات المنهج ومصطلحاته الفعلية تحمي

النقد الأدبي من الاختلاط مع مناهج أخرى أو فلسفات أو نظريات تؤطر العلوم الإنسانية بصفة عامة، يقول الناقد **سعيد بوطاجين:** « تكمن أهمية تأصيل المصطلح في محاصرة الدلالات الممكنة التي تمنحه شخصية مستقلة تميزه عن المصطلحات الأخرى المستعملة في مختلف الحقول المعرفية»[2].

استطاع الخطاب النقدي العربي المعاصر أن ينفتح على الوعي الثقافي لرواد النهضة النقدية الغربية المعاصرة، إذ أفرزت هذه المناهج النقدية المعاصرة حقلا معرفيا خصبا يستفيد منه الناقد في الكشف عن أسرار النص الأدبي المعاصر، ويزوده بإجراءات تسهم في فتح انغلاقه،« فقد أصبح الخطاب النقدي المعاصر يهتم أكثر بالسؤال عن كيفية تلقي النصوص ومصادر إنتاج المعنى»[2].

تجسد هذا الوعي وفق طريقتين، تعتمد الأولى على ترجمة الناتج النقدي الغربي، والثانية على النشاط التطبيقي، وفي غمرة الإنهاك في الترجمة والتطبيق، ظهرت جملة من الصعوبات التي أوجدت حالة من الجدال وسط الساحة النقدية العربية، بين مؤيد لهذه المناهج ومعارض لها.

في خضم هذا الجدال تولدت مواقف مختلفة بصدد المصطلح والمنهج في النقد الأدبي المعاصر وطريقة تطبيقه على النصوص الأدبية يقول الناقد **سمير سعد حجازي:** «يجب الاعتراف بأن النقد العربي يواجه في الآونة الحاضرة، حالة من حالات الاغتراب، وعجز عن وضع لغة للكتابة النقدية، تقضي على عزلة الناقد عن قارئه وعن المجتمع، فنقله لمفاهيم النقد الغربي دون فهم لها، ودون قدرة على تحديد دلالاتها في بنية اللغة أو الثقافة العربية، يبرز لنا بوضوح أهم مظاهر هذه المحنة»[2]، فرغم ثراء الخطاب النقدي العربي المعاصر بالدراسات والبحوث إلا أننا نادرا ما نعثر على اتفاق بين النقاد حول حقيقة استخدام مصطلح ما أو نجاعة منهج ما، في الوقت الذي تهدف فيه هذه المناهج بما فيها من مصطلحات خاصة إلى جعل النقد يتجاوز مرحلة التعريف إلى مرحلة تقديم نمط من المعرفة « فهذه المناهج مجتمعة هي التي تكفل لنا صحة الحكم على الأعمال الأدبية وتقويمها تقويما كاملا فإيثار أحدهما الآخر لا يكون إلا في الموضع الذي يكون فيه أحدهما أجدى من الآخر»[2].

تثار قضية أزمة الخطاب النقدي العربي المعاصر من حيث تمكنه من المنهج والمصطلح بشكل ينعته بالعجز، فتهافتت الأقلام لتشكك في جديته بعناوين عريضة مفادها أزمة الخطاب النقدي العربي المعاصر وأسبابها على حد تعبير الناقد **عبد الملك مرتاض** إذ يقول عن النقد العربي أنه: « لا يزال مفتقرا إلى جهود إضافية ممنهجة غير اعتباطية، و متضافرة غير مشتتة و مستمرة غير متقطعة إن نشأ أن يكون للعربية شيئا مستقبليا»[2].

قد تكون هناك أزمة تتعلق بالأساس في فهم الآخر لمسايراته لكن، هذا لا يجعلنا ننكر الجهود الشاقة والفعالة التي لم يتهاون النقاد العرب المعاصرون في بذلها من أجل تطوير الخطاب العربي النقدي المعاصر ترجمة وتطبيقا، فقد شغلتنا هذه القضية عن وظيفة النقد الأدبي إلى قضايا تجعل منه مجردا من محاولات إثبات فكر الناقد بالمقارنة مع فكر غيره، يقول الناقد **محمد خرماش** عن النقد العربي المعاصر بأنه: «يواجه اليوم تحديات منهجية ومعرفية كثيرة... ولاشك أن له عطاءات زاخرة تدعو إلى الطمأنينة...»[2].

سنحاول تتبع اشتغال النقد العربي المعاصر على نظرية القراءة والتلقي وبواكير بعض الأعمال النقدية التي اهتمت بها في الترجمة قصد التعرف على التأثير والتأثر الذي مارسه النقاد العرب.

رغم أن محاولة البحث في كتب بعينها قليل بالمقارنة مع المناهج النقدية الأخرى نظرا لأن « أبرز الكتابات العربية عن نظرية التلقي ما تزال مقالات و أبحاثا مبثوثة في الدوريات و الكتب في غالبيتها»[2] إذ يمكن تعداد الكتب النقدية التي اهتمت بنظرية القراءة والتلقي، ما يجعلنا نحكم مبدئيا على اشتغال النقد العربي عليها بأنه لا يزال في بداياته الأولى.

بدأت بوادر الاهتمام بها تعرف نوعا من التمهيد الممزوج بالاهتمام بالتأويلة أو الظاهراتية، حيث عالج بعض النقاد آليات التأويل والقراءة في الممارسة النقدية التأويلية تنظيرا وتطبيقا، لعل أهمها ما قدمه **نصر حامد أبو زيد** في كتابه (فلسفة التأويل، في تأويل القرآن عند محي الدين العربي) سنة (1913م) والذي أراد من خلاله دراسة « تلك العلاقة بين الفكر والنص الديني، واستكناه طبيعتها ومناقشة المعضلات التي

تثيرها»[2]، ثم قدم سنة (2001م) كتابا آخر بعنوان (إشكاليات القراءة وآليات التأويل) حيث عالج فيه صلة القراءة بالتأويل في ثلاث مستويات تتعلق باللغة والبلاغة والنقد وعلوم القرآن، وكان هدفه هو تقديم آلية معاصرة تعمل على الغوص في التراث بشكل يجعل منه مناسبا للفكر المعاصر إذ يقول في مقدمة كتابه: « لكن إشكاليات القراءة، لا تقف عند حدود اكتشاف الدلالات إلى محاولة الوصول إلى " المغزى " أما اختياري، فالقراءة من حيث هي فعل تتحقق في الحاضر بكل ما تعنيه الكلمة من وجود ثقافي تاريخي أيديولوجي وأفق معرفي وخبرة محددين»[2] ، فقد سخر مفهوم القراءة كما حددته نظرية القراءة والتلقي ليعبر بها عن إشكاليات التأويل وويتجاوز بها حدود المنتمي إلى فترة زمنية معينة.

قدم **محمد مفتاح** كتابا سنة (1994م) بعنوان (التلقي والتأويل، مقاربة نسقية) احتوى على ثلاث أبواب هي على التوالي: مبادئ التأويل، قوانين التأويل ومجالات التأويل، أراد من خلال بحثه أن يقيس مدى نجاعة التلقي المنتج الذي يعمل على توجيه النص لقراءة جديدة بمجرد احتوائه في عملية التأويل، وقد خص التأويل بقوانين: « منتقاة من العلائق الرياضية والمنطقية وقياس الشمول، ومن قوانين التأويل العربي في آن واحد»[2]، فكان مفهوم التلقي عنده ممزوجا بصيغتين؛ الأولى أوجدها حيز ثقافي تمثل في عينات بلاغية وكلامية وأصولية وشعرية وتصوفية، والثانية هي تلقيه الخاص لهذه العينات.

هذين النموذجين من بين الكتابات النقدية التي أقحمت إما التلقي في مجال البحث الذي يكون في الأصل مختصا في آلية محددة هي التأويل، فالانطلاقة الأولى في الخطاب النقدي العربي جاءت مبثوثة في استعمال آلية من آليات النقد هي التأويل.

بدأت الترجمة لنظرية القراءة والتلقي في النقد العربي في ثمانينات القرن الماضي في مجلات ودوريات جامعية عربية لعل أهمها:

جمالية التلقي والتواصل الأدبي، مدرسة كونستاس الألمانية سنة(1986م) بمجلة(الفكر المعاصر) وعلم التأويل الأدبي حدوده ومهماته **لياوس** في مجلة(العرب والفكر العالمية سنة(1987م) مع ملحق باللغة الفرنسية ونظرية التلقي إشكاليات وتطبيقات سنة (1993م) عن سلسلة جامعة الرباط، وترجم عدد من المؤلفين بحوثا في القراءة والتلقي منها ما قدمه **أنطوان أبو زيد** في ترجمة كتاب **امبيرتو ايكو**(القارئ في الحكاية)

سنة(1996م)، وترجم **عزالدين إسماعيل** كتاب **روبرت سي هول** تحت عنوان(نظرية التلقي) سنة(1994م)، وتقدم **رعد عبد الجليل** بترجمة لنفس الكتاب بعنوان(نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية) سنة(2000م).

ثم توسعت دائرة الترجمة لتشمل مؤلفات **ياوس** و**إيزر**، لعل أهمها ما قدمه **عبد الوهاب علوب** لكتاب **إيزر** (فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية) سنة(2000م)،وترجم رشيد بن حدو كتاب **ياوس**(جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي)، سعت كل هذه الترجمات التي قد نكون أغفلنا بعضها إلى التعريف بنظرية القراءة والتلقي ومحاولة تطبيقها على النص الأدبي العربي.

I-1 استقبال النظرية في الخطاب النقدي الجزائري المعاصر:

1- عبد الملك مرتاض:

أراد الناقد الجزائري عبد **الملك مرتاض** من خلال كتابه(نظرية القراءة، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية) التأسيس لنظرية في القراءة، فمن العنوان الفرعي للكتاب نستطيع أن نحكم مباشرة على أن الناقد لديه هاجس التأصيل، كيف لا وهو يسعى لتقديم مقولات تتجاوز وتختلف عن نظرية القراءة والتلقي، إذ يرى أن تأسيس نظرية للقراءة يعني أن «نخالف عن تنظيرات هانز جورج غادامير، وبعده أمبيرتو إكو... »[2] .

هاجس التأصيل عند الناقد **عبد الملك مرتاض** يستثني من بحثه-ولو بالإشارة- ما قدمه **ياوس** أو **إيزر**، فيما يخص القراءة على الأقل، رغم أنه من غير المعقول أن نتحدث عن القراءة بمعزل عن التلقي، فعنوان الكتاب كان مموها لأنه أراد أن يتجاوز نظرية القراءة والتلقي بأن يشغلنا عنها بنظرية للقراءة قد نحسبها من العنوان الفرعي للكتاب(تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية) إنها نظرية جديدة أوجدها هو، وفي الحقيقة هي مجرد إعادة لما قاله الغرب أو النقاد العرب القدامى الذين استشهد بهم كثيرا في محاولة منه إعطاء تبرير لتأسيسه إذ يقول:« لم تعدم هذه الفصول المعاج على سيرة القراءة الأدبية وتقاليدها في التراث العربي لإلقاء شيء من الضياء عليها, وذلك ابتغاء ربط الحاضر بالماضي والتراث بالحداثة»[2].

أوجز في فاتحة الكتاب خطة بحثه بقوله: « الفصول الأول–وهي سبعة–تخوض في النظرية العامة للقراءة، فتناولت إشكالية القراءة الأدبية من حيث هي مفهوم، والقراءة من حيث هي "قراءة قراءة" أو من حيث "قراءة حول القراءة" ثم علاقة هذه القراءة بالكتابة، ثم علاقة القراءة في إجراءاتها النظرية بعلم التأويل »[2].

تحدث عن ماهية القراءة من حيث المصطلح وتداوله، فكان فحوى الفصل الأول بحثا في ماهية القراءة وكيفية قراءة نص ما، للإجابة عن هذا السؤال قدم ما اصطلح عليه بـ(قراءة القراءة)، والذي قدم له مصطلحات مرادفة في اللغة الفرنسية والإنجليزية« metareadingو mtalecture » [2]، في الوقت الذي تكون فيه القراءة المعاصرة للنصوص الأدبية هي الأخذ بمنهج معين لقراءة النص الأدبي، قد يكون هذا المنهج على سبيل المثال، منهج نظرية القراءة أو المنهج السيميائي ووفق هذا المنهج نقدم قراءة ما، راح الناقد يفرق بين ما اصطلح عليه بقراءة القراءة والنقد ونقد النقد إذ يقول:« النقد مسؤولية وموقف، فإن لم يكنهما فلا كان .

والقراءة حرية وتحرر، فإن لم تكنهما فلا كانت !

والنقد لملمة ومفرقة، وموضعة ومفهمة

والقراءة ، رمرمة وحوم، ورصد وعوض»[2].

إن هذا القول يجعل من النقد يتصف بالموضوعية والقراءة بالانطباعية والحكم ذاته ينطبق على قراءة القراءة ونقد النقد ما دام الأول مسؤولية والثانية تحرر، فهل من المعقول أن نؤسس لنظرية في القراءة تقوم على الانطباعية دون الاحتكام لقواعد المنهج.

أغرقنا الناقد في الفصل الثاني المعنون بالإبداع والإتباع مع مصطلحات أقل ما يقال عنها أنها لا تحمل من الجدة شيء؛ لأنه ينعت الإبداع تارة بالكتابة وتارة (بالتناص العام)، وينعت القراءة مرة(بالكتابة التحليلية)، ومرة أخرى(بالابتداع)، وربما إذا أردنا أن نلخص ما أورده في هذا الفصل نقول أنه إشاعة لمصطلحات معروفة ومتداولة في النقد الأدبي، وهو في غنى عن جعلها تقع بين البين، فهو يقول: «إن الكتابة التحليلية في منظورنا هي تلك التي ليست نقدا خالصا ولا نقدا جديدا أيضا خالصا، كما أنها ليست إبداعا بالمفهوم الشائع خالصا، ولكنها تقع بين حل ذلك سبلا، فهي بكل بساطة قراءة أو

تقترب من المفهوم الجديد لهذه القراءة»[2]، فمع مثل هذا الحكم لا نستطيع أن نعرف حدود النقد ولا حدود القراءة.

في الفصل الثالث من الكتاب والمعنون بنظرية القراءة بين التراث والحداثة استشهد بما قدمه التراث النقدي العربي من نقد الشعر والنثر، أو ما قدمه النقاد من نقد لكتب نقدية ثم ربطها بسؤال قال فيه: هي قراءة واحدة، أم قراءات مختلفة؟ فعرض أنواع القراءات المختلفة حسب المنهج، فكانت تمهيدا ليؤسس به الفصول اللاحقة لنظرية القراءة والتلقي والتي تنطلق من «حتمية انعدام الكمال في أي منهج، فإننا لا نستتيم، من حيث المبدأ، إلى أي منهج إذا ونجتهد أثناء الممارسة التطبيقية،أن نضيف بما استطعنا إضافته من أصالة الرؤية لمنهج العمل الأدبي الذي تنجزه شيئا من الشرعية الإبداعية وشيئا من الدفء الذاتي معا»[2]، هذه النتيجة توصل إليها في الفصل الرابع.

أورد في الفصل الخامس أنواع القراءات بحسب النقاد، وخص بالذكر ما قاله **بارت** و **تودوروف ومووريس بلانشو**، دون أن يدرج ما قاله **ياوس** أو **إيزر** .

قارن القراءة مع التأويل في الفصل السادس، والغريب أنه ضمن هذا الفصل سؤال يقول فيه: هل من نظرية لتلقي؟ إنه بهذا السؤال يفكك نظرية القراءة والتلقي حيث عزل القراءة عن التلقي في الوقت الذي يتوفر النقد الأدبي على مفاهيم إجرائية للقراءة والتلقي قدمها **ياوس** و **إيزر**.

تأسيسه لنظرية القراءة جاء من خلال التطبيق الذي أجراه في الفصل السابع والثامن، حيث تتأسس هذه النظرية على خمسة مستويات هي: المستوى اللغوي، المستوى الحيزي، المستوى الزمني، المستوى الإيقاعي والتشاكلي، وكل هذه المستويات لم تأت بشيء جديد، فهي عبارة عن خليط من المفاهيم و إجراءات المناهج النقدية المعاصرة، يقول مثلا عن المستوي اللغوي: « نستعمل مصطلح التفكيك هنا في معنى يتمخض لحل مفردات اللغة»[2] ، أما المستوى الحيزي فهو لا يخرج عن مفهوم الفضاء في الدراسات السردية المعاصرة، وإن كان الناقد ينفي أن يكون مشابها له، والمبرر الذي أورده مفاده أن الفضاء «إجراء يتخذ في قراءة النصوص السردية (الرواية والقصة) وحدها في قراءة النصوص الشعرية»[2]، أما المستوى الزمني فهو عنده «الزمن الأدبي الذي لم يتناوله أحد قبلنا، فيما نعلم، وعلى الهيئة التي نقرأ نحن بها الزمن في موالج النص ومخارجه»[2]، وما يلفت

الانتباه أن مبرره غير منطقي، فهو ينسب الجدة لما اصطلح عليه بالحيز الزماني، وفي الوقت نفسه يربط الزمن بالسياق وهو أمر طبيعي وارد في كل الدراسات، إذ يقول عن المثال الذي أورده لفظ الشجرة بحكم أن الزمن الذي جاءت به دلالة لفظ الشجرة يختلف عن دلالة شجيرة؛ «يرتبط الزمن بالشجرة بفضل السياق الذي يمنحها أبعادا أو ضلالا دلالية»[2]، وفي المستوى الإيقاعي لم يقدم جديدا يذكر، فقد تحدث عن مكانة الإيقاع في الشعر العربي، وكيف اعتمدت عليه الدراسات السيميائية التي اعتبرته شكلا دالا، والمستوى الأخير وهو المستوى التشاكلي لم يخرج عن إطار المماثلة في البلاغة العربية، وبالتالي لم تأت نظرية القراءة التي أراد أن يؤسسها بشيء جديد للساحة النقدية.

هذه المستويات الخمسة طبقها على قراءة **المسدي** و**صمود** و**الغذامي** لشعر **الشابي**، وهو يعترف بأنه يقدم قراءة تندرج ضمن «أعسر المهمات فأن يقرأ الناقد النقود التي كتبت عن أبي القاسم الشابي، ثم يجتهد في تصنيفها بالتحليل... ليس بالأمر الهين»[2].

إن الناقد لم يفرق بين مفهوم نقد النقد بإجراءاته المنهجية وبين القراءة المضمرة في أي منهج نقدي يعتمده الناقد.

ربما لم نستطع أن نفهم ما قصده الناقد **عبد المالك مرتاض** من تأسيس نظرية للقراءة لأن آخر جملة ختم بها كتابه حيرتنا في ثمانية فصول و436 صفحة التي ضمها الكتاب، إذ يقول: «إذن فكأننا نخرج مثل ما دخلنا، وننتهي بمثل ما ابتدأنا، فنتساءل في حيرة وقلق وسمود، ما القراءة؟ ما قراءة القراءة؟» [2].

رغم أن الناقد لم يجبنا عن بعض التساؤلات التي طرحها، إلا أن هذا لا ينكر الجهد المبذول في البحث، فالناقد عرفنا بالمقولات البلاغية والنقدية العربية القديمة واستفاض في شرحها، لكن الإشكال يكمن في مدى نجاعة ما يهدف إليه، فهل يمكن أن نستغني عن مقولات **ياوس** و**إيزر** لنقيم المقولات البلاغية العربية؟ فإذا كان الأمر ممكنا فستبقى نظرية القراءة والتلقي هي التي ألهمت الناقد للبحث في تراثنا النقدي وهنا لايمكن الإفلات من تأثير الآخر في بلورة تراثنا النقدي.

2- أحمد يوسف:

قدم الناقد الجزائري أحمد يوسف من خلال كتابه(القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة) بحثا تطرق فيه إلى مفهوم القراءة النسقية والنقد العربي المعاصر، وهو الأمر

الذي تتطلب منه البحث في المنطلقات المعرفية والأبعاد السوسيوثقافية لنظرية القراءة والتلقي ثم مقولاتها النقدية مؤكدا أنه «لا يكاد الدارس يظفر بوجهة نظر واحدة تجمع بين تلك الآراء لأنها لا تستقي من معين معرفي واحد ولا تنطلق من أطر مرجعية مشتركة...» [2] ، من هذا المنطلق أراد الناقد أن يقدم تصورا نقديا يحدد فيه منطلقات مفاهيم وإجراءات نظرية القراءة والتلقي، وقبل عرض مبتغى هذا البحث لابد من وقفة عند العنوان من أجل ملامسة النقاط الرئيسية في البحث، إذ يقول: إن إشكال البحث« يتمثل في القراءة النسقية التي جاءت بديلا مشروعا للقراءات السياقية»[2]، أما سلطة البنية ووهم المحايثة فقد شرحهما بقوله: « يعبر من موقفنا من طبيعة النسق المحايث وحدوده التي لا تستطيع أن تقتحم عالم الدلالات المفتوحة» [2]، فالناقد أراد أن يحصر مجال بحثه في زاوية محددة تمثلها المقاربات البنيوية التي تهتم بالنسق ونعتها بوهم المحايثة؛ لأنه حسب الناقد،«من الصعوبة بما كان تطبيق مقولة كانط 'وجود الشيء لذاته' أو مقولة دوسوسير 'دراسة اللسان في ذاته ولذاته'» [2] ، فوهم المحايثة اختبار لمدى صحة عزل النص والتخلص من كل السياقات الخارجية، فمن خلال العنوان نستطيع أن نفهم أن الناقد يهدف إلى اختبار نجاعة النسق الذي نادت به البنيوية.

عالج في الفصل الأول المعنون بالأبعاد السوسيوثقافية لنظرية القراءة قضايا جوهرية تمس الجانب المفاهيمي والإجرائي لنظرية القراءة والتلقي، فعرض باختصار المحطات النقدية التي انتقل فيها النقد الأدبي من مرحلة الاعتماد على الشروط الخارجية في مقاربة النص الأدبي، إلى معطيات الدرس اللساني الذي أحكم القبض على النص بعزله عن السياق الخارجي، وهذه التحولات في مسار النقد الأدبي جعلت– كما يقول الناقد–:«نظرية القراءة مدينة إلى هذا الوضع الفكري النقدي الذي حفزها على الخوض في هذه المسائل المعلقة» [2] ، ولم يحدد الناقد في هذا الفصل الخلفيات التي اعتمدت عليها نظرية القراءة والتلقي في طرحها النقدي، وأشار إلى السبب في مقدمة بحثه حين قال: « ولما كان هذا البحث لا يقوم على عرض أصول نظرية القراءة، ومرجعياتها لأنه ليس المبتغى المقصود ولا الهدف المنشود، بل إننا قبل أن نطلع على أمهات المصادر والمراجع التي تصدت لنظرية القراءة كنا ننوي القيام بهذه المهمة، وقد فعلنا ذلك إلى درجة التطابق بين ما انتهين إليه وما قرأناه فيما بعد... فكان من باب تحصيل الحاصل القيام بذلك»[2]، وإنما

ركز بشكل وجيز على النقائص التي رافقت النقد الأدبي مع جل المناهج النقدية وصولا إلى البنيوية التي خصص لها فصلا بعنوان **الأسس العلمية للبنيوية**، في هذا الفصل تساءل عن النسق البنيوي ونجاعته في المقاربة النقدية، وللإجابة عن هذا التساؤل عرض علاقة البنيوية بجل العلوم الانسانية ليستنتج أن: «القراءة النسقية عاصرت الانقلاب الكبير الذي حصل في التفكير الرياضي والفيزياء الحديثة » [2]، وخلص في الأخير إلى أن تلقي النقد العربي للبنيوية لم يهتم بخصوصية المنشأ لهذا تباينت وجهة النظر العربية حيالها «من داعية لها حد الشطط، ومن رافض لها جملة وتفصيلا» [2].

عرض في الفصل الثالث الخطاب النقدي والمرجعية اللسانية القضايا الجوهرية التي جعلت اللسانيات تنقلب على البنيوية، وتمثل هذا الانقلاب في الثورة النقدية التي دعت إليها التفكيكية مع **دريدا** والتي أثارت جدالا واسعا يشكك في العلامة اللغوية، يقول: « تجلى ذلك في العودة إلى تمجيد الكتابة على حساب الصوت الذي جعلته اللسانيات المعاصرة الحد الفاصل بينها وبين الفيلولوجيا، فأصبحت اللغة المكتوبة غير مرغوبة من قبل الدراسات اللسانية، لأنها تقدم اللغة في ثوب تتكر وخداع، ورأت بأن اللغة المنطوقة هي الجديرة بالاهتمام والعناية لكونها تقدم الملكة اللسانية تقديما أمينا»[2].

ركز في الفصل الرابع المعنون **بالشكلانية الروسية والإرث اللساني** على دعوة الشكلانية إلى اصطناع قراءة داخلية في مقاربة النص الأدبي، حيث يقول: « كان لحلقة براغ بشقيها– اللساني والأدبي– وبفضل إسهامات جاكبسون وموكاروفسكي دور فعال في تغيير المفاهيم الأدبية... والدعوة إلى قراءة تاريخ الأدب من الداخل»[2].

يقودنا الحديث عن المراحل التي مر بها النقد الأدبي إلى فهم العلامة اللغوية وطبيعة العلاقة التي تربط الدال والمدلول، إما برد هذه العلاقة إلى السياق الخارجي فتكون القراءة لها سياقية، وإما بردها إلى النسق فتكون القراءة لها نسقية، وفق ذلك اختصر الناقد **أحمد يوسف** أزمة النقد الأدبي الذي أرادت نظرية القراءة والتلقي تجاوزها بجعل متلقي هذه العلامة اللغوية هو الذي يحدد وجودها، وقد وضع ملاحظات عرض من خلالها«منطق التقابل بالضد لبيان أوجه التباين بين القراءة السياقية والقراءة النسقية»[2].

أوضح الناقد في الباب الثاني المعنون بالمقولات النقدية المقولات النقدية الخاصة بالبنيوية وهي: «مقولة النسق، إزاحة السياق، وضع المؤلف بين قوسين، القراءة الداخلية،

سلطة البنية»[2]، كان هدفه من هذا العرض الوقوف على كيفية فهم هذه المفاهيم عند النقاد العرب، ليستنتج أن النقد العربي توزع بين متشبث بالنقد السياقي رافضا كل جديد، وبين مبالغ في تبني مقولات البنيوية دون الأخذ بعين الاعتبار ما يتوافق مع بنية النص في اللغة العربية، حيث يقول: «اتسمت مجمل المقاربات البنيوية باصطناع مقولة البنية و توظيفها، ثم تباينت في فهمها وتطبيقها»[2].

اهتم في الباب الثالث بالبنيوية والاتجاهات النقدية الراعية للنسق وهي: « البنيوية التكوينية، البنيوية الشعرية، البنيوية الموضوعاتية والأسلوبيات واللسانيات»[2].

ركز في حديثه عن البنيوية التكوينية على حضور الفلسفة لدى **لوسيان غولدمان Lucin Goldman**(1913م- 1970م) وتعالق السياق مع النسق، وقد اعتبر هذه المرحلة التي مرت بها البنيوية مرحلة لم تعد عملية الفهم فيها« ذات طابع حدسي، بل صارت تمر بجملة من المواضعات المعقدة التي لا يمكن الفصل فيها بين سوسيولوجيا الشكل الأدبي وفعل القراءة » [2]، أما البنيوية الشعرية فقد اعتبرها نقلة« تجاوزت التفسير الوصفي والاهتمام بتحديد المعنى الأوحد لأن؛ البحث الحثيث عن قواعد عامة تحكم ظاهرة الكتابة الأدبية انطلاقا من تصور بنيوي يرفض أن يكون مقلدا لمناهج العلوم الطبيعية» [2]، وقد أراد من هذه الالتفاتة رصد فهم النقاد العرب للقراءة النسقية في مجال البنيوية التكوينية والشعرية حيث ثمن«إضافاتهم القيمة للثقافة العربية المعاصرة» [2]، وعن المقاربة الموضوعاتية يقول أنها: «حاولت البحث عن موقع التوازن بين القراءات السياقية والقراءات النسقية»[2]، لأن النقد الموضوعاتي خاصة مع **غاستون باشلار G . Bachlard** يهتم بالمظاهر الواعية واللاواعية في النص الأدبي من منظور يقتصر على «دورها في وصف العمل الأدبي»[2]، وعرض أيضا الجهود العربية النقدية المهتمة بالموضوعاتية، ورأى أنه نقد اختلط فيه التحليل النفسي بالتأويل وهذا ما جعل «المقاربة الموضوعاتية البنيوية لم يحالفها الحظ في الانتشار، ولم يكتب لها الشيوع مثل بقية المناهج النقدية الأخرى»[2]، أما عن اللسانيات والأسلوبيات فقد رأى أن «الأسلوبية هي من أكثر أفنان اللسانيات صرامة على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد ومنهاجه ومصطلحاته من تردد»[2]، لأن الأسلوبية بأنواعها تستقي من اللسانيات توجهاتها اللغوية فهي لا تستطيع التخلي عن المعارف اللغوية في مقاربتها النقدية.

أراد الناقد **أحمد يوسف** من هذا العرض الوافي لخصائص المنهج البنيوي وتفرعاته في مجال النقد الأدبي الوصول إلى النقائص التي صاحبت فهم النقد العربي المعاصر لآليات الاجراء البنيوي المستند على خلفية فكرية ومذهبية ودينية خاصة، فمن خلال هذا الرصد أراد الناقد أن يثير كيفية انتقال النقد الأدبي العربي المعاصر من هاجس البحث عن النسق إلى البحث عن سبل القراءة المتعددة للنص الأدبي.

لاختبار هذا المنحى حدد معالم نقد الشعر الحداثي وفق القراءة النسقية وركزا على خصوصية الإيقاع الشعري في أنساق الشعر العربي الحداثي، وقد عد مقاربة **إلياس خوري** وخالدة سعيد من المقاربات المهتمة بالنسق.

اعتبر مقاربة **إلياس خوري** بعيدة عن البحث المنهجي؛ لأنه لم يقدم صورة واضحة في تحليله لقصائد عربية معاصرة، حيث لم يقدم تصورا واضحا عن تجلي البنية الاقاعية، فنقده بطرحه هذا السؤال« هل يمكن قراءة الخطاب شعري على أنه جملة أم أنه نص تتوالى فيه جمل؟ » [2]، أما الناقدة **خالدة سعيد** فقد رأى أنها مزجت بين التحليل البنيوي والتأويل حين رأت « قصور القراءات العامة و لأكاديمية على وجه الخصوص في مقاربة النص الشعري الحداثي، نظرا لافتقادها لمرتكز نظري وأفق معرفي رحب واضح» [2]، **فخالدة سعيد** استدعت المتلقي ليقارب النص الشعري الحداثي بنيويا لأنه نص بعيد عن المعنى المباشر، ومع الناقد **كمال أبو ديب** و**عبد الملك مرتاض** ، أراد الناقد **أحمد يوسف** الوقوف على معالم القراءة المتعددة عندهما والتي لاتتحيز لنهج دون آخر إذ اعتبر نقد كمال أبوديب يحمل«الجدية في الطرح...»[2]،أما **عبد الملك مرتاض** فرأى أنه: «صهر التراث بالحداثة»[2] ومع **يمنى العيد** ركز على ما أسمته « النسق الاجتماعي»[2] الذي أرادت من خلاله التركيز على أهمية الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية، ورأى الناقد أنها استطاعت أن تجعل من الإيقاع «حركة تنمو، وتولد الدلالة»[2]، لكنها لم تستطع رفع «الغموض عن مفهوم الإيقاع الداخلي وبخاصة مايسمى بقصيدة النثر»[2]، ومع محمد بنيس وعبد الله راجع أشار إلى تلميحهما في تحليل القصائد الحديثة بنيوا إلى أهمية إدراج دور القارئ في التحليل إذ يقول :إن القراءة عندهما تقوم على: «مبدأ النسق العام للنص... فتربطه بمستوياته الصوتية والتركيبية والدلالية، وتشير إلى ظاهرة خلخلة الانسجام، وتفكيك بنياته، ودور القارئ في إعادة بناء النص وإنتاج الدلالة»[2].

هدف الناقد **أحمد يوسف** من خلال بحثه إلى رصد الاعتراضات التي رافقت القراءة البنيوية للنص الشعري، وفي هذا المسعى أراد أن يثبت خصوصية النص الشعري العربي المتصدي للمقاربات النسقية، فقد عرض بكورة الأعمال النقدية العربية وحدد جوانب النقص فيها إذا ما قورنت بخصوصية المقاربة البنيوية.

لم يهدف الناقد **أحمد يوسف** إلى نقد المنهج البنيوي ، وإنما أراد من خلال تقييمه كممارسة في النقد العربي أن يشير إلى أهمية تعدد القراءة، فقد ختم بحثه بقوله: «لم يعد التعامل مع بنية النص الأدبي، على أنها قوام لساني منسجم ومتماسك وتام، بل على العكس من ذلك فإن النسق ليس معطى أوليا كما كانت تؤكده الشكلانية الروسية، إنه نسق مفتوح بحاجة إلى المتلقي لبناء انسجامه» [2]، لهذا يمكن اعتبار هذا البحث الذي قدمه **أحمد يوسف** بحثا يستهدف التلميح إلى ضرورة قراءة النص الأدبي وفق ما حددته نظرية القراءة والتلقي التي أعلت سلطة المتلقي على سلطة البنية.

3- عبد الكريم شرفي:

يعد كتاب الباحث الجزائري **عبد الكريم شرفي**(من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة) بحثا نظريا يتقصى انتقال البحوث النقدية من النظرية إلى النقد.

يبدو عنوان الكتاب فضفاضا إلى حد ما، إذ يقتضي تقصي النظريات الغربية الحديثة تحديد إما الفترة الزمنية التي جاءت فيها أو تحديدها كمصطلح، ففلسفات التأويل فيها ما يشبه عدم التوضيح، إذ ندرك ضمنيا أننا في سياق الفلسفة التأويلية، في الوقت الذي يضم الكتاب فلسفتين متقاربتين من حيث الطرح المتعلق بمتن النص وعلاقته بالمتلقي، والمتباعدتين من حيث التوجه الفلسفي وقد اعترف في مقدمة كتابه بأنه «لا يتعرض لكل التيارات الفكرية والنظرية الغربية الحديثة التي تناولت هذه الإشكالات بالمعالجة» [2] ، فكان من الأصح لو خصص العنوان لفلسفتين(الفلسفة التأويلية والفلسفة الظاهرية).

تناول الباحث في الفصل الأول الذي عنون له بـ (الهيرمينوطيقا من التأويل إلى آليات التأويل وحدوده) ثلاث محاور تتعلق بإشكالية المفهوم وعلاقته بالتحليل النصي، وتحديد المصطلح جاء موازيا للجهود الغربية التي دعمته بآليات وإجراءات أخرجته من

سياقه الديني إلى سياق الدراسات المبنية على التحليل المنهجي للنص، وفقا لمفهوم الفهم وشروطه وعلاقته بالذات ثم دور التأويل في فهم النص.

تحدث الباحث في هذا الفصل عن المنهجية المتبعة في مقاربة النص وفقا لآليات التأويل، حيث يؤكد أن الفلسفة التأويلية ما كان لها أن تجد مكانا وسط الدراسات والفلسفات الحديثة لولا الجهود التي قدمها **شلايرماخر** الذي نقل اهتمامها المتمثل في رفع اللبس والغموض الذي يكشف النص الديني إلى فهم النصوص باختلاف أنواعها، ثم تعرض لأهم الأعلام الذين تعمقوا في استدراج التأويل لفهم النصوص مع **هايدغر** و**ديلتاي** و**غادامير**، وأخذت مفاهيم هذه الفلسفة الأخيرة القسط الأوفر من التوضيح نظرا لتعلق نظرية القراءة والتلقي بما قدمه، حيث أكد أن **غادامير** في مجال التأويل شكل« أهم المبادئ الرئيسية التي تأسست عليها جماليات التلقي»[2].

تطرق إلى الفهم الحداثي للتأويل مع **بول ريكو** خاصة في كتابه(النص والتأويل) كإشارة إلى علاقة التأويل بالنص الأدبي ودور المؤول في إعطاء النص الرؤى التي تجعل منه جزءا من الذات القارئة من جهة، وارتهانه لهذه الذات من جهة أخرى، حيث خلص إلى أن فكر **إيكو** يندرج ضمن الفكر الحداثي القائل بانفتاح النص.

حدود التأويل أو انفتاح النص هو الخاتمة التي أراد من خلالها تحصيل ما قدمته الفلسفة التأويلية في مجال النقد الأدبي، تناول في الجزئية الأولى من هذا البحث الفرق بين انفتاح النص المعقول وانفتاح النص المفرط الذي صاحب ما اصطلح عليه بـ«التأويلات المناسبة للنص والتأويلات السيئة»[2] وهنا ركز على ما قدمه **إيكو** حول حدود التأويلات اللامنتهية مع النص الأدبي، وطريقة التأويل المبنية أساسا على عدم المبالغة في تحميل النص الأدبي تأويلات قد لا تتناسب معه، وهنا تعرض بالتفصيل لخصوصية التأويل الأدبي المبني على احترام الانسجام الداخلي للنص الأدبي.

كانت خلاصة هذا الفصل مبنية على دور التأويل في إحياء النص الأدبي بفكر فلسفي، ودور التأويل في الكشف عن علاقة الذات بالنص الأدبي باعتبارها تمثل حضوره المبني على تعدد معانيه.

تمكن الناقد في هذا الفصل من الوقوف على الجوانب النظرية التي صاحبت الفلسفة التأويلية عند الغرب، على أساس أنها مرجع من مرجعيات نظرية القراءة والتلقي، ولم تكن

هناك إشارة إلى حضور المصطلح وإجرائه في التراث النقدي والفلسفي العربي، حيث عرض الترجمات التي صاغت مفهوم هذه الفلسفة ومصطلحاتها دون ذكر مبررات هذه الترجمات التي فضلت في اغلبها مصطلح التأويلية على الهيرمينوطيقا، في الوقت الذي انحاز هو إلى مصطلح الهيرمينوطيقا كمقابل للمصطلح الغربي **L'herméneutique** وفي هذا الانتقاء غير مبرر اختزال للجهود العربية في هذا المجال، إذ يقول:« فضلنا مصطلح الهرمنيوطيقا كمقابل عربي، أي كتعريب للمصطلح الأجنبي l'hrméneutique على غيره من المصطلحات الأخرى التي تحفل بها الترجمة العربية كمصطلح علم التأويل...»[2].

تعرض في الفصل الثاني إلى الفلسفة الظاهراتية وحدود استعمالها، وقد برر عدم استعماله للمقابل العربي لهذا المصطلح بعدم تقيد الباحثين والنقاد بالجانب الصرفي الذي يحوي هذا المصطلح، حيث أخرج مصطلح الظاهرة والظواهر والظاهرات، دون محاولة تدارك هذا الكم من الترجمات بإعطاء مبرر لمصطلح مثل الظاهراتية التي يجمع جل النقاد على أنها المقابل العربي لمصطلح Phénoménologie من حيث احتواء هذا المصطلح العربي على الدلالة الفعلية للمقابل العربي، يقول: «كنا سنقول الظواهرية أو الظاهراتية أو علم الظاهرات ولكننا اخترنا تعريب اللفظة الأجنبيةPhénoménologie بدلا من مقابلاتها العربية الكثيرة هذه، لأن بعضها لم يخضع لقواعد الصرف السليمة في اللغة العربية، إذ نجدها مصرفة من صيغة الجمع الظواهر والظاهرات في حين كان يجب أن تستخلص من صيغة المفرد الظاهرة»[2] !

قدم صورة عن هذه الفلسفة من حيث إرهاصاتها المبكرة مع **ديكارت** والتي استثمرها **هوسرل**، فركز على هوية النص الخاضعة لخصوصية الذات، وقد جمع جل المفاهيم المطروحة في هذه الفلسفة والتي تعرضت إلى التعديل مع **إنغاردن**، إذ يقول: « الفينومنولوجيا على يد مؤسسها الأول هوسرل، جاءت لرأب هذا الصدع القائم بين الذوات والموضوعات الخارجية»[2].

تتبع في هذا الفصل آراء **هوسرل** حول الذات وهوية النص حيث قدم أهم المفاهيم التي قدمها في إطار شرحه لعملية التفاعل بين الذات والموضوع، ففصل الحديث حول

مفهوم القصدية والذات والموضوع، من حيث علاقتهم بالنص، واستنتج أن وجود النص يكون محققا إذا تدخلت الذات الواعية وأخرجته إلى حيز الوجود.

قدم فهم **هايدغر** للعمل الأدبي والمبني أساسا على انتقاد **هوسرل**، فكان يقابل بين كل فكرة يقدمها **هوسرل** والبديل الذي قدمه **هايدغر**، مع ذكر الاختلاف الجوهري بينهما المتمثل في انتقال المعادلة من تأثير الذات على الوجد مع **هوسرل** إلى تأثير الوجود على الذات مع **هايدغر**، يقول: « على عكس هوسرل الذي كرس مركزية الذات الانسانية، فإن تلميذه الفيلسوف الألماني مارتن هايدغر... يقصي الذات الانسانية عن موقع الهيمنة...وإذا كانت الفنومنولوجيا الهوسرلية لا تؤمن بأي وجود للعالم إلا من خلال معرفة الذات عنه ... فإن هايدجر يؤكد أن الوجود أو العالم هو السجين الذي كان كل أمل هايدجر أن يخلي سبيله»[2]، وهنا يتطرق بالتفصيل إلى تجليات فكر **رولان بارت** فيما يتعلق بمفهومه لموت المؤلف الذي يرى بأنه يعيد فكرة **هايدغر** القائلة بأن الوجود هو الذي يملي علينا الكتابة، فموت المؤلف يعني أن الوجود هو الذي جعل من المؤلف في موضع الخاضع للوجود، حيث أصبح الوجود هو الذي يملي عليه اللغة بما تحمله من أفكار، « فالمؤلف في رأي بارت لم يعد هو الكاتب الذي يقوم بفعل الكتابة، بل أصبح المستكتب l'écrivant أو الناسخ الذي تملي عليه اللغة ما يكتبه وتحرك يده بالكتابة، ومن هنا راح رولان بارت ... يدعو المؤلف إلى إلغاء ذاته كلية أثناء الكتابة»[2].

رأى في فكر **سارتر** تعميقا للفلسفة الفينومولوجية حين اعتبر القراءة« ليست عملية آلية تنطبع خلالها الكلمات أو العلامات في عين القارئ أو في وعيه تماما كما يحدث في عملية التصوير الفوتوغرافي، بل انه يثير في ما وراء الكلمات ذاتها أو يبني شكلا تركيبيا تمارس فيه كل واحدة من علامات النص وجمله وظيفة جزئية معينة »[2] دون التعرض إلى الاستفادة التي قدمتها لنظرية القراءة والتلقي، فأأشار إلى علاقة فكر **سارتر** بفكر **إنغاردن** من حيث أوجه الشبه والاختلاف والقول أن هذه المقولات قد أثرت« في منظري جمالية التلقي»[2].

يمكن القول أن ما قدمه **شرفي** في هذين الفصلين يقوم على البحث عن الأبعاد التاريخية والفلسفية التي عالجت علاقة الذات بالنص وحدود تحقيق المعنى.

قدم في الفصل الثالث أطروحات نظرية القراءة والتلقي مع **ياوس** و**إيزر** ومهد أولا بتعريف لجمالية التلقي، وفرق بين معنى التلقي والتأثير، وعرض أهم الآراء التي قالها النقاد العرب حول هذا المصطلح مع نقدها بتقديم أوجه الاختلاف بينها، خاصة مع **أحمد يوسف** و**ناظم عودة خضر**، وما تعلق بالترجمات العربية لمؤلفات **ياوس** و **إيزر** مع **عز الدين إسماعيل** و **نبيلة إبراهيم**، **عبد العزيز طليمات**، اعتمد في تحليله لمقولات **ياوس** على ما قدمه كتاب **روبرت سي هول** وترجمته الشخصية لكتاب **ياوس**، فجاء تحليله لمقولاته مبني على الرؤية الشخصية والفهم الخاص، فلم يدرج ضمن هذا الفصل سوى مراجع قليلة لا يستشهد منها إلا لتقديم الاختلاف بين ما ارتآه من مصطلح وما قدمه غيره .

سعى إلى تقديم صورة مبسطة في تحليله للمبادئ التي انبنت عليها نظرية القراءة والتلقي، دون الإشارة إلى الاختلاف بين هذه النظرية وما قدمته المناهج النقدية التي جاءت قبلها.

تأسست المصطلحات التي اعتمدها شرفي على الترجمة الشخصية عن النسخة الفرنسية لكتب **ياوس وإيزر** بعنوان الاستقبالات المبرمجة والمحددة مسبقا، ومع ذلك فهو يتحيز للترجمة التي قدمها **عز الدين إسماعيل** سواء للكتب أوالمقالات أو الحوارات الخاصة **بياوس** و**إيزر** كما كانت مصطلحاته موازية لما قدمه **روبرت سي هول** حيث نجد اعتماده الكبير على تحليل هذا الأخير.

رغم تركيزه على ماهية المصطلح وحدود إجرائه إلا أنه لم يعرض التطور الذي لحق هذه المصطلحات، خاصة وأن نظرية القراءة والتلقي قد استثمرت المفاهيم التي أغفلتها المناهج النقدية التي سبقتها.

لم يكن للتطبيق حضور مع شرفي عبدا لكريم، إذ ختم كل من آراء **ياوس** و**إيزر** بملاحظات حول الانتقادات الموجه لمفاهيمها، فجاء بحثه نظريا يعتمد أساسا على تقصي المفاهيم وشرحها دون مواجهتها، والغريب يكمن في الفصل الرابع الذي كان حول **سوسيولوجيا القراءة**، فلم يقدم شرفي مبررا في إدراج سوسيولوجيا القراءة بعد نظرية القراءة والتلقي، في الوقت الذي تعتبر فيه سوسيولوجيا القراءة واحدة من الخطوات النقدية التي استثمرتها نظرية القراءة والتلقي.

I-2 استقبال النظرية في الخطاب النقدي العربي المعاصر:

1- أحمد بوحسن:

الناقد المغربي **أحمد بوحسن** من النقاد العرب المساهمين في التعريف بنظرية القراءة والتلقي في النقد العربي، حيث سخر تمكنه من العديد من اللغات لتقديم تصور نقدي منهجي يحوي نظرية القراءة والتلقي في توجهها الفكري والنقدي.

تعكس جهوده في الترجمة عن اللغة الفرنسية والانجليزية والألمانية إلى اللغة العربية وعي الناقد العربي بتقديم فكر الآخر بصورة منهجية، ويعتبر كتابه (في المناهج النقدية المعاصرة) صورة عن تجلي نظرية القراءة والتلقي في النقد الغربي وكيفية انتقالها إلى النقد العربي المعاصر بالدرجة الأولى وتجلي الاهتمام بتلقي المناهج النقدية الغربية المعاصر بصفة عامة، يقول عن هدف بحثه: « أقدم هنا مجموعة من الأبحاث والمقالات التي تعالج القضايا النقدية المعاصرة النظرية والمنهجية، ولعل قضايا التلقي والقراءة والمرجعية وأصول بعض المناهج وتعامل النقد العربي معها هو الذي أخذ جانبا كبيرا من اهتمامنا»[(2)].

شرح في مبحث المرجع بين النص والقارئ مختلف أنواع المراجع التي تعتمد عليا أي مقاربة نقدية وهي: « المرجع المباشر وغير المباشر؛ المرجع والمدلول والمعنى، المرجع الأدبي، المرجع بين النص والقارئ، أسئلة حول النص الشعري المغربي»[(2)] وهدف من هذا المبحث إلى إعطاء تصور نقدي يعرف القارئ العربي بحقيقة عدم وجود فكر دون مرجع، وهذا المرجع متنوع يحتاج إلى خبرة، فمن مميزات المراجع والمصادر التنوع والتحول، ومعرفة الهدف منها في مجال معرفي معين يحمي هذا الأخير من مأزق المغالطة.

ختم الناقد هذا المبحث بخصوصية المرجع في النص الشعري المغربي في علاقته بالمرجع الثقافي .

أما المبحث الثاني نظرية التلقي والنقد العربي الحديث فسندرج الحديث عنه في الفصل الرابع لأنه مقال منشور في مجلة نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات.

ناقش الناقد في مبحث (النص بين التلقي والتأويل، نص الدكتور طه حسين في (الغ) لمحمد المختارسويسي)، أراد من خلال هذه الدراسة توضيح تأثير المرجع في

الدراسات النقدية، حيث يفرض المرجع السائد على الناقد الأدبي توجها في نقده، فاعتبر قراءة **السويسي لطه حسين** « محكومة بمرجعية محددة في التقاليد العربية القديمة»[2] ولمساءلة هذه المرجعية سخر مفهوم تغبر أفق القارئ العربي نتيجة مستجدات العصر الاجتماعية والسياسية والاقتصادية...، وتوصل إلى اعتبار قراءة **السويسي** تقوم على مرجعية متداولة ولا تتعدها إلى طرح أسئلة على هذه المرجعية.

(نقل المفاهيم بين الترجمة والتأويل، نقل مفاهيم نظرية التلقي)، مبحث عرض من خلاله كيفية انتقال المفاهيم من الفكر الأوروبي إلى الفكر العربي، وقبل توضيح هذه الفكرة تطرق إلى الترجمات العربية المختلفة التي لحقت مصطلح التلقي بدأ بالمهد الأول الذي احتضنه وهو المغرب ثم المشرق العربي، وفي هذا المجال قدم الجهود العربية في مجال الترجمة المهتمة بتقديم نظرية القراءة والتلقي للنقد العربي ثم عرض أهم النقائص التي عرفتها في شكل ملاحظات لاتمس الترجمة العربية لنظرية القراءة والتلقي وحدها وإنما تمس خصائص الترجمة العربية بصفة عامة،

وخلص إلى أن التعامل المنهجي مع هذه النظرية كان حضوره في النقد المغربي وافيا بالمقارنة مع النقد المشرقي، إذ يقول: « وجدت من النقد المغربي اهتماما خاصا واعترافا بدورها في تحريك نظرية الأدب والتعامل مع النشاط الأدبي من زاوية جديدة في معالجة قضايا أدبية.. » [2] وقد أرجع هذا التفوق المغربي إلى دور البحث الأكاديمي الجامعي الذي ثمن الترجمة في إطار نقاشات وحوارات تتيحها الندوات والملتقيات النقدية.

شغف النقد المغربي بالمناهج النقدية اختصره الناقد في اهتمام النقاد المغاربة بالشكلانية الروسية كمثال أراد منه الإشادة بجهودهم، فقدم في مبحث الشكلانيون الروس والنقد المغربي الحديث الفرق بين تلقي هذه النظرية في النقد العربي والنقد المغربي المتمثل في **أعمال إبراهيم الخطيب** النقدية .

قدم في مبحث الأدب الشعبي والرواية المغربية ملاحظات حول النقد المغربي المهتم بخاصية التلقي، حيث رأى أن الرواية المغربية تفطنت إلى ضرورة الاعتراف « بكل الإنتاج الرمزي للإنسان العربي والشعب المغري؛ خاصته وعامته»[2].

تشييد الأخر في الثقافة العربية الإسلامية مبحث وضح من خلاله ميزة التلقي العربي، ليكشف من خلاله عن.... «المكونات التي ساهمت في تشييد الأخر من خلال تشييدات ألانا لذاتها »[2].

ما يمكن أن نستشفه من كتاب (في المناهج النقدية المعاصرة) **لأحمد بوحسن** هو تضمينه دعوة مفادها؛ ضرورة قيام نقد أدبي عربي جاد يأخذ بعين الاعتبار ضرورة قيام عمل نقدي عربي موحد قائم على التنسيق بين مؤسسات الثقافة ومراكز العلم العربية من أجل تقديم نقد عربي سليم .

قدم الناقد احمد **بوحسن** ترجمة لمجموعة من المقالات بعنوان (نظرية الأدب، القراءة، الفهم، التأويل نصوص مترجمة)، وقد ارجع سبب تقديمه لهذا المشروع إلى موضوع هذه النصوص إذ يقول « تدور الأبحاث والمقالات المترجمة هنا من اللغة الانجليزية والفرنسية إلى اللغة العربية حول القضايا التي تتعلق بنظرية الأدب والتصورات التي طرأت على الممارسة الأدبية في العقود الأخيرة من القرن العشرين، ولعل الذي كان يدفعني إلى هذه الأبحاث والمقالات لترجمتها هو ما وجته فيها من تصورات جديدة ودالة في الممارسة الأدبية المعاصرة، وجت فيها تأملا فكريا وعلميا صادرا عن مفكرين مشهورين في عالم الفكر والأدب والسيميائيات وتحليل الخطاب»[2]

ترجم مقال **تيري إيغلتن** (مدخل إلى نظرية الأدب، ما هو الأدب)، ثم (مفهوم القارئ النموذجي عند إمبيرتو إيكو)، ومقال إيزر (آفاق نقد استجابة القارئ) ومقال سميث .s. j sehmidt الألماني من الفهم إلى الترجمة بالإضافة إلى مقال (مقاربة نسقية موجهة للدراسات الأدبية) ومقال السلطة والخطاب قاعدة متماسكة، وترجم مقال **ياوس** (عن العقيدة تقريظ صغير لفن التأويل الأدبي)، والقاسم المشترك بين المقالات هو اهتمامها بصورة الأدب المعاصر، وتجديدها الرؤية النقدية.

2- حامد أبو أحمد:

أصدر الناقد المصري **أبو حامد أحمد** سنة(1996م) كتابا نقديا بعنوان:(الخطاب والقارئ، نظرية التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة)، قسم بحثه إلى بابين وملحق، خصص الباب الأول لنظرية القراءة والتلقي في ألمانيا مع **ياوس** و**إيزر**، وعنون للباب

الثاني بنظريات أخرى، هي علم تحليل الخطاب والبلاغة ونظريات ما بعد الحداثة، أما الملحق فقد ضم تعريفا بعلم النص.

ما يهمنا في البحث هو ما قدمه **أبو حامد أحمد** حول نظرية القراءة والتلقي، فقد أشاد في مقدمة كتابه بالمكانة التي أصبحت تحتلها وسط الساحة النقدية الغربية والعربية على السواء، إذ يقول أن: «نظرية القراءة والتلقي تعد الآن من النظريات التي تحظى باهتمام واسع في مجال الدرس الأدبي، إلى الحد الذي جعل أحد النقاد الأوروبيين يتنبأ بأنها يمكن أن تحدث تغيرا نهائيا في تصورنا للأدب»[2].

استهل بحثه بالبحث عن الإرهاصات الممهدة لنظرية القراءة والتلقي بصيغتها عند **ياوس**، وقد وزعها على ثلاث مراكز هي:

نظرية عامة: لخص فيها واقع النظرية الأدبية بصفة عامة عند الغرب واستنتج الإرهاصات التي قدمها « التيار التاريخي»[2] و«الشكلانية الروسية»[2].

رولان بارت: لخص نقد نظرية القراءة والتلقي للبنيوية في ما قدمه **رولان بارت** في كتابه (لذة النص) واعتبره كتابا في القراءة قبل كل شيء، بارت عند يقول: إذا توقفنا قليلا عند كتاب لذة النص نجد أنه على الرغم وقوف بارت عند بعض المفاهيم التي تدخل في نظرية التفكيك... »[2].

أما **التأملات المنهجية:** فقد قصد بها البحث عن إرهاصات النظرية في كتب تناولت مفهوم القراءة بوصفها تعبيرا سيكولوجيا يعمل على تنفيس مكبوتات القارئ، هذا ما توصل إليه من خلال دراسة لمضمون ثلاث كتب هي على التوالي: « (عن الشعرية والشعريات) للناقد الإسباني **فرناندو لا ثارو كاريتير**»[2] وكتاب «**انطونيو جارثيا بيرو**(نظرية الأدب) »[2]، وكتاب « (مدخل إلى النقد الأدبي المعاصر) لمجموعة من المؤلفين»[2]، وتوصل إلى أن هذه الكتب هي « صورة من صور الربط بين القراءة والتحليل النفسي»[2].

إن المفارقة التي تجعل ما **قاله أبو حامد** عن القراءة 'فعل سيكولوجي' وبين ما قاله **ياوس** و**إيزر**، تكمن في أن القراءة في نظرية القراءة والتلقي لا تأخذ بعين الاعتبار ردة الفعل الموازية للانطباعية أو الذاتية بل هي فعل نابع عن تفاعل المتلقي مع النص بعد تجاوز القراءة الانطباعية الأولى، فإذا كانت القراءة السيكولوجية تتوجه من القراءة إلى

النص، فإنها مع نظرية القراءة والتلقي تتوجه من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ بشكل متبادل.

أورد في ما عنون له بإرهاصات أخرى ما قدمته التأويلية والظاهراتية من مفاهيم ألهمت **ياوس** و**إيزر**، عبر عن مصطلح **إنغاردن** اللاتحديد **بعدم التحديد** تارة **وبنية المبهم** تارة أخرى، دون توضيح لسبب اختيار هذين المصطلحين قد يكون أولهما أقرب من حيث الصيغة بالمقارنة مع المصطلح مع الثاني، فبنية المبهم قد تجعلنا نتصور أن ما قصده **إنغاردن** من اللاتحديد هو في الأصل محدد، لأنه من غير المعقول أن تنسب البنية إلى ما هو غير محدد، أو قد يكون قصده موجها إلى بنية ما يملأ به القارئ ما لم يحدده النص، وفي هذا تجاوز لما قصده **إنغاردن** من اللاتحديد، حيث لم يشر إلى ضرورة الاهتمام بما لم يقله النص، وإنما أشار إلى أننا يجب أن ندرك أن ما هو غير محدد في النص مختلف وقابل للتغيير، يقول **إنغاردن** لا مناص إلى أن نستعمل «مادة مجسمة في حالات مفردة، ليست هي نفسها، وإنما هي مشابهة لها فقط، ولكنها لا تشكل في حد ذاتها النص اللفظي»[2].

لم يشرح **أبو حامد** ما قصده بمصطلح التعيين، ربما قصد ما اصطلح عليه **إنغاردن** بالتحديد والذي يأتي من إدراك عناصر الخطاطة الأربعة التي وضعها – والتي سبق ذكرها– حيث يشكل أحد عناصر الخطاطة التي تثير المتلقي لإدراك ما هو جمالي في النص، وبفضلها يكون للمتلقي حضور في إنجاز معنى النص.

قبل أن يعرض مقولات مدرسة براغ التي تأثرت بها نظرية القراءة والتلقي أقام مقارنة بين ما أسماه «بالبنيوية الديناميكية والشكلانية»[2]، فإذا كنا نعلم صلة نظرية القراءة والتلقي تتمثل أساسا فيما قدمته الشكلانية حول الإدراك الجمالي، فإدراج **أبو حامد** لما اصطلح عليه بالبنيوية الديناميكية مع الناقد **هانز جانثر hans gunther**، يدخلنا في متاهات مصطلحية نحن في غنى عنها، إذا كنا بالأساس نهدف إلى تقصي نقاط التقاطع بين نظرية القراءة والتلقي والشكلانية الروسية وليس بين الشكلانية والبنيوية، فقد يكون ما أراده **أبو حامد** من باب الإضافة، لكنها إضافة لا تخدم نظرية القراءة والتلقي بشيء، بالإضافة إلى أنه لم يتطرق إلى ما قدمته الشكلانية من مفاهيم خدمت نظرية القراءة والتلقي، حيث ذكر جهود **موكاروفيسكي** المتعلقة بالبحث عن الجوانب التاريخية في النص

ورفضه للدراسات الوصفية، واكتفى بالإشارة إلى ما قدمه تلميذه **فيليكس فوديكا**، والذي استثمر ما قدمه أستاذه بشكل يخدم نظرية القراءة والتلقي إذ يقول: «وبعد موكاروفيسكي جاء تلميذه فيليكس فوديكا ليكشف عن نظرية التلقي بوصفها مجالا مشروعا للدراسة بصورة أكثر منهجية»[2].

أما أفكار **غادامير** فقد أوردها على التالي: «أفق الفهم وارتباط علم التفسير بالفن، وخطأ الربط بين النتيجة والحقيقة، والربط بين التفسير والتطبيق، دون أن يشرح علاقتها بنظرية القراءة والتلقي»[2].

اقتصر **أبو حامد** على هذه المرجعيات رغم أنه اعتمد على كتاب **روبارت سي هول**(نظرية التلقي) بترجمة **عزالدين إسماعيل**، هذا الكتاب ذكر على الأقل أربع مرجعيات، مع الإشارة الموجزة لبعض الإرهاصات التي تجاوزها، **فأبو حامد** اكتفى بما ذكره من مرجعيات دون الإشارة إلى أن هناك مرجعيات أسقطها.

خصص **أبو حامد** الفصل الثاني لنظرية التلقي في ألمانيا، حيث تتبع بداية اهتمام **ياوس** بالقراءة والتلقي مستعينا بما كتبه من مقالات وكتب، منها كتابه(نظريات الأدب في القرن العشرين) ومقالته(أدب العصور الوسطى) و(نظرية الأجناس)، اكتفى **أبو حامد** بتقديم اهتمامات **ياوس** في النقد الألماني، ولم يدرج شرحا توضيحيا لمقولاته، خاصة ما تعلق بتاريخ الأدب.

فهم **أبو حامد** مصطلح أفق التوقع على أنه وسيلة ينتهجها المتلقي لتساعده على الحكم على النص الأدبي الذي يقرأه، إذ يقول:« يستخدم ياوس أفق التوقعات ووصف المقاييس التي يستخدمها القراء في تحديد الكيفية التي يحكمون بها على قصيدة ما بأنها ملحمية....»[2]، فالفهم في الأساس من أولويات أفق التوقع عند **ياوس** إذ يمنح المتلقي القدرة على التمييز بين تلقي الأعمال الأدبية في زمن ظهورها وتلقيها في لحظة القراءة، دون إغفال سلسلة التلقيات التي عرفها النص، فأفق التوقع يوجد أثناء القراءة وليس قبلها بحيث يغدو وسيلة يتسلح بها المتلقي قبل بدأ عملية القراءة، **فأبو حامد** يقول: أن أفق التوقع «يتطلب معرفة السوابق وموضع هذا النص أو ذاك، خاصة النص الجديد، من هذه السوابق حتى يمكن أن نحكم عليه هل: هل ينطوي على ابتكار أو ابتداع، أم أنه مجرد تقليد أو محاكاة»[2]، إن هذا القول يلغي تلك الانسيابية التي يكتنزها أفق التوقع،

حيث يجعل من عملية التلقي متفاعلة مع النص بحكم اختلافه عن نصوص أخرى، وهو على نقيض ما ذكره آنفا من أن أفق التوقع يمكننا من تحديد الكيفية التي تحكم على نص ما، حيث جعل منه إجراء يطرح أسئلة محددة على النص كالتي ذكرها في قوله السابق.

اتبع حديثه عن أفق التوقع الحديث عن العلاقة بين الأدب والمجتمع، وما قاله **ياوس** في كتابه(الخبرة الجمالية)، واكتفى بتعليق **سي هول** عن ما قاله **ياوس** دون إبداء وجهة النظر الخاصة به، يقول: « المهمة المنوطة بتاريخ جديد للأدب حسب رأيه– هي المزج، بصورة ناجحة بين أفضل مزايا الماركسية والشكلانية»[2] وفي حديثه عن علاقة الخبرة الجمالية بما قاله **رولان بارت** في كتابه(لذة النص)، أشار إلى أوجه الاختلاف والتشابه بينه وبين **ياوس** واختار ما قاله **ياوس** وليس ما يقوله هو، يقول: «وقد ناقشه **ياوس** موضحا اختلافه الكبير معه»[2].

جاء حديثه عن مقولات **إيزر** بالخطة نفسها التي رسمها للحديث عن مقولات **ياوس**، فمهد ببداياته الأولى في النقد ثم تطرق إلى ما أطلق عليه **فولفجانج إيزر** وظاهراتية القراءة، تحدث تحت هذا العنوان عن مقال **لإيزر** بعنوان(عملية القراءة من وجهة نظر ظاهراتية)، وكتابه(فعل القراءة) بترجمته الفرنسية، وركز على تأثر **إيزر** بأفكار **إنغاردن** خاصة ما تعلق بمفهوم اللاتحيد، مشيرا إلى أن ما قدمه **إيزر** هو محاولة توضيحية تطبيقية لما قاله **إنغاردن**، والملاحظ على تحليله هو أنه اعتمد بالدرجة الأولى على ما قاله **سي هول** رغم أنه قال في بداية تحليله لمقولات **إيزر** أنه سيعتمد على الكتابين السالف ذكرهما.

في حديثه عن مفهوم الفراغ، عنون لهذا الغرض بالفراغات وأرجع إرهاصات هذا المفهوم إلى ما قاله **إنغاردن** عن اللاتحديد مستشهدا في ذلك بما قاله **جوناتان كولر**، وأورد في سياق حديثه مفهوم الفجوة كمصطلح موازي لمفهوم الفراغ، حيث يقول: «أي الفجوات أو الفراغات هي المناطق غير المعبر عنها في الخطاب»[2] وتارة أخرى يستبدل مصطلح الفراغ بمصطلح «المناطق الخالية»[2].

فمصطلح الفجوة يعني :« الفضاء الذي ينشأ من إقحام مقومات للوجود، أو اللغة ... في سياق تقوم فيه فيما بينها علاقات ذات بعدين متميزين ... فهي لا متجانسة لكنها في السياق الذي تطرح فيه تطرح في صيغة المتجانس ... »[2] ، أما ما اصطلح عليه

بالمناطق الخالية فهو اصطلاح فيه من التشابك ما يبعده من أن يكون مصطلحا أصلا، وجعله مرادفا لمصطلح الفراغ لا يعد و أن يكون مجرد حشو لا أكثر.

أما تحليله لمفهوم القارئ الضمني فقد جاء بما قاله **روبارت سي هول** تارة وما قاله **أحمد بوحسن** في مقاله نظرية التلقي ونقد العربي الحديث، مع بعض الإشارات الموجزة من الانتقادات الموجهة **لإيزر** فيما يخص هذا المفهوم دون أن يوضح وظيفة هذا المفهوم من حيث هو إجراء.

يعد كتاب **أبو حامد أحمد** (الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة) من بين الكتابات النقدية الأولى التي بادرت إلى تعريف القارئ العربي بنظرية القراءة والتلقي في جانبها النظري، رغم ما فيه من نقص في تحديد المصطلح وتوضيح للمنهج بنقد شخصي حتى لو كان بتمثيلات بسيطة في الشعر أو في النثر.

3- ناظم عودة خضر:

الجديد في الساحة النقدية تترصد له دائما الرسائل الجامعية، و الأمر كان كذلك مع ماجستير **ناظم عودة خضر**، التي ارتأى لها أن تكون مصاحبة لأحدث الإصدارات النقدية، عنون لها بـ(الأصول المعرفية لنظرية القراءة والتلقي) ومبتغى هذا البحث لخصه الناقد في ما أراده لمصطلح الأصول إذ يقول: «إن مفهوم الأصول...يتضمن معنيين يتحدان معا اتحادا تاما: الأول، معنى الجذر Roots الممتدة في الزمن، والثاني، المبادئ والقواعدPrincipales التي تتحكم بنظرية ما»[2]، بهذا المعنى لمصطلح الأصول أراد الناقد استقراء البعد الاصطلاحي لنظرية التلقي بتميز الثقافة التي أنتجته، ووفق هذا الهدف قسم بحثه إلى تمهيد وثلاث فصول.

اشتغل في التمهيد على تأصيل مصطلح جمالية التلقي عند الغرب وعند العرب، ولم يقدم لنا صورة نقدية عن هذا المصطلح بقدر ما طرح جملة من العوائق التي اعترضته في كل ثقافة، إذ اقتصر على وضع مفهوم الجمالية بالمقارنة مع العناصر الفنية الماثلة في النص الأدبي، واعتبر الجمالية مختلفة عن وظائف اللغة الأخرى دون أن يدرج المقصود منها، والأمر كذلك مع مصطلح التلقي، فقد أوجد له مقابلات في اللغة العربية إذ يقول: «إن الإجراء الذي نقترحه هو تثبيت مفهوم جمالية التلقي وذلك لإشارة هذه الجمالية إلى هوسرل وإنغاردن في دعوتهما إلى إنتاج المعنى من خلال الذات الفاهمة للظواهر،

ولاشتمال(التلقي) على العموم أولا، وعلى الحيادية التي تطور باتجاه إعادة بناء المعنى من خلال الخبرة والإدراك»[2] ، فبدل أن يطرح الإشكالات التي يثيرها مفهوم جمالية التلقي عمد إلى مقابلة مجموعة من المفاهيم المختلفة التي تعكس الترجمة، إذ جعل مصطلح التلقي منفردا و«نظرية التلقي، القراءة، الاستيعاب، الاستقبال، التقبل، الاستجابة، التقبل، الجمالية»[2]، ورأى أن ما يعكس نظرية التلقي هو الجمع بين الجمالية والتلقي فقط.

بحث في المعنى والاستجابة في النظرية النقدية، واهتم بالفلسفة السفسطائية وفكر **أرسطو**، ونظرية السمو عند **لونجينوس**، والاستجابة في نظرية التمكين عند العرب وفق هذه المحاور تحدث عن الإقناع عند السفسطائيين بوصفه خاصية للتواصل «فالذي يقوم بدور المقنع يضعف من شكل مادته اللسانية ليضمن حصول التواصل، و الذي يقع عليه فن الإقناع يحس بتماسكه الداخلي»[2] واعتبر فكر **أرسطو** الموجه الأساسي لـ«النظرية الحديثة في التلقي، التي تقوم بإعادة بناء للمعنى من خلال فعل الإدراك»[2]، واعتبر ما قدمه **أونيحنوس** من تميز بين «السامي والجميل»[2] موجها أساسيا لكيفيات تحقيق الجمال في الإبداع باعتبار السمو استجابة جمالية، أما نظرية التمكين فهي من متعلقات البلاغة العربية المهتمة بـ« الإعجاز القرآني والعناية بدراسة المعنى»[2]؛ أي التمكين هدفه الاستحواذ على ذات السامع بجميل اللفظ وقوة المعنى، فاعتبر هذه الأفكار مجتمعة أصولا معرفية اهتمت بالتلقي، لكنه لم يشر إلى علاقتها بنظرية التلقي لا من حيث المصطلح ولا من حيث الإجراء، واكتفى بالاسترسال في الحديث عن مقومات كل محور دون إرجاء تعلقه بنظرية القراءة والتلقي.

أما الفصل الثاني: الأصول الموطئة لجمالية التلقي فقد اهتم فيه بالحديث عن الفلسفة الظاهراتية والفلسفة التأويلية وعلاقاتهما بنظرية التلقي، ولم يقتصر على هتين الفلسفتين فقط، فقد قدم بعض الإشارات الخاصة بما اقترحته المناهج النقدية وما قامت نظرية القراءة والتلقي على تجاوزه خاصة مع البنيوية وأرجع ظهور جمالية التلقي إلى«النزاع الطبيعي بين المناهج النقدية التي تغذيه نظريات معرفية مختلفة، وقد كان النزاع مع التصور البنيوي للأدب أحد المنطلقات الرئيسية التي أسهمت في تعاظم دور جمالية التلقي»[2].

حلل في الفصل الثالث افتراضات **ياوس** و**إيزر**، وفي حديثه عن مفهوم أفق الانتظار عند **ياوس**، اعتبره مفهوما غير إجرائي، إذ يقول: «إن مفهوم ياوس يصلح لدراسة الأسباب التي أدت إلى تطور النوع إلا أنه لا يمتلك على تجاوز هذه الوظيفة، لأنه لا يستطيع أن يصف نظام التصور نفسه، وهذا يعني أنه ليس مفهوما إجرائيا، إنما هو موجه في الأساس لافتراض الشكلاني في ميدان الشعرية... »[2] لقد اعتبر الناقد أن هذا المفهوم غير قادر على بناء تصور ينظم التطور الأدبي على عكس ما أراد له ياوس، حكمه هذا جاء دون مبرر لأنه اكتفى بالإشارة إلى أنه تصور شكلاني يفيد البحث في العلاقات بين النصوص وليس في تاريخ النصوص الأدبية.

شرح مفاهيم **إيزر** باعتماده على ما قدمه **روبرت سي هول** وما قدمه **عبد العزيز طليمات** في مقاله(الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند فولفجانغ إيزر) فاقترح ما اسماه بمستويات المعنى في إشارة منه إلى مفهوم الصورة الأمامية والخلفية، واعتبره مفهوما منفصلا عن استراتيجيات النص حيث يقول: «يعتقد إيزر أن النص لا ظهر المعنى في نمط محدد من العناصر، وإنما يتأسس وفق مستويات تظهر إلى الوجود بفعل الإرباك الجمالي، فهو يرى أن هناك مستويين»[2]، هذين المستويين –الصورة الأمامية والصورة الخلفية– لا ينفصلان عن مفهوم استراتجيات النص، لأن مهمة الاستراتيجيات تمكن في منح النص آليات تمكنه من التفاعل مع المتلقي.

جسد الناقد الخاصية التفاعلية للنص عند حديثه عن مفهوم الفراغ عند **إيزر** بمثال من الثقافة العربية المتمثلة في استعارة«إياكم و خضراء الدمن»[2]، كنه و في تطبيقه كان يقترب من ما قاله **إنغاردن** حول مواطن اللاتحديد أكثر ما قاله **إيزر** حول الفراغ، حيث اكتفى باستبعاد ما هو ماثل في الاستعارة «خضراء الدمن» واستحضار ما هو غير محدد و هي (المرأة)، فهو بهذا الاستحضار لم يجر بما استحضره أي تحول في الدلالة؛ لأنه لم يشر إلى التغير الذي سيحدثه ما هو مضمر في الاستعارة لو صرح به.

ما يميز بحث **ناظم عودة خضر** هو تطرقه لمصادر فكر **ياوس** و**إيزر**، لكنه ركز بالدرجة الأولى على المصادر الفلسفية وإن كان قد ركز أكثر على الفلسفة التأويلية والظاهراتية، أما علاقة نظرية القراءة والتلقي بالمناهج النقدية فقد اختصرها في حديثه عن مميزات البنيوية فقط.

4- عبد الناصر حسن محمد:

تناول الباحث **عبد الناصر حسن محمد** في كتابه(نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي) الاتجاهات التي تجلى فيا النقد الأدبي وهي، «الاتجاه الأول: قراءة تهتم بالكاتب /المؤلف ونجدها في المناهج التاريخية والنفسية والاجتماعية.

الاتجاه الثاني: قراءة تهتم بالنص / الأثر الأدبي ونجده في المناهج النصوصية بعامة مثل البنائية والشعرية والسيميولوجية والتفكيكية.

الاتجاه الثالث: قراءة تهتم بالمتلقي/ القارئ ونجدها في نظريات التلقي»[2]، من خلال هذه الاتجاهات الثلاثة أراد الباحث أن يكشف عن آليات القراءة الخاصة بكل اتجاه، فلخص المنطلقات الفكرية والمعرفية لكل اتجاه، وحدد ملامحه المصطلحية والمفهومية ثم مقارباته الإجرائية، وما يهمنا من هذا البحث هو تخصيصه الفصل الثالث الذي عنون له بالاتجاهات التي تعنى بالقارئ، واقتصر في الفصل الحديث عن نظرية القراءة والتلقي التي اعتبرها جوابا عن الأسئلة التي ظلت مطروحة في ساحة النقد الأدبي.

عرف بالقراءة قبل تفصيله لموضوعها، فوصفها بأنها« فعل من أفعال الاستبطان العميق للتجربة النصية، إنها أشبه بقراءة الفيلسوف للكون والحياة، أنا فعل خلاق يقرب الرمز من الرمز، و العلامة إلى العلامة، ويسير في دروب ملتوية جدا من الدلالات نصادفها حينا و نتوهمها حينا » [2] فهذا التعريف يتسع ليحتوي الطرح النقدي الذي ارتأته نظرية القراءة والتلقي في مقاربتها للنصوص، فحين نضم الرمز إلى الرمز والعلامة إلى العلامة فنحن نحقق عنصر التفاعل مع النص، وحين يتمخض عن هذا التفاعل دلالات حقيقية أو وهمية فهذا يعني أن النص المقروء قد امتد مع نصوص أخرى، حوله أو قبله، وانفتح له طريق إلى المستقبل.

حدد بشكل مختصر الإرهاصات الممهدة لنظرية القراءة والتلقي، وأجمعها في: نظرية التطهير لأرسطو، وما تردد من أفكار مهتمة بالمتلقي في النقد الانجليزي والنقد الفرنسي مع **إدغار ألنبو**، بالإضافة إلى ما قدمه النقد الجديد مع **ريتشاردز** و**فراي**، وبعد عرضه لأفكار هؤلاء النقاد اعتبر ما قدمه **روبرت سي هول** في كتابه (نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية) تجاهل لمؤثرات اعتبرها فرعية.

يتجلى هنا الوعي النقدي لدى **عبد الناصر** حين لم ينقاد وهو في إطار التعريف بنظرية القراءة والتلقي للتحديد الفكري والنقدي الذي حدده **سي هول** في كتابه الذي اعتد به الكثير من النقاد العرب واعتبروا محدداته الخمسة بأنها المرتكزات الوحيدة، فأن يكون كتاب **سي هول** الأكثر انتشارا في الساحة النقدية العربية المعاصرة للتعريف بنظرية القراءة والتلقي، فهذا لا يعني أنه المرجع المعتمد الذي يجب اتباعه.

تجلى هذا الوعي أكثر عند **عبد الناصر** حين مهد قبل حديثه عن مفاهيم واجراءات **ياوس** و**إيزر** بتوضيحه لمفاهيم التبست كثيرا عند النقاد العرب وهم يترجمون لنظرية القراءة والتلقي، خاصة ما تعلق بمفهوم القارئ والجمهور، ومفهوم جمالية التلقي ونقد استجابة القارئ، ولم يكن توضيحه مقتصرا على تعليل الترجمة، بل قدم صورة مبسطة عن مفهوم القارئ عند **ياوس** و**إيزر**، ومفهوم الجمهور عند **جاك لينهارت**، ثم الفرق بين جمالية التلقي القائمة على تفاعل بين نص وقارئ قد يختلف وقد يتشابه مع قراء آخرين في قراءته للنص الأدبي، وبين القول باستجابة القارئ القائمة على البحث عن الكيفية التي بها يتغير النص الأدبي، أي الشروط التي تنظم الفهم والإدراك بشكل يجعل تلقي النص الأدبي في وسط ثقافي معين يختلف عن تلقيه في وسط آخر.

يقرأ **عبد الناصر** مفاهيم وإجراءات **ياوس** قراءة نقدية وذلك بتحديده الدقيق للمصطلح وتوضيحه الهدف منه في ضوء حديثه عن دور القارئ في منح النص الأدبي وجوده الفعلي.

5- محمود عباس عبد الواحد:

تناول الباحث محمود عباس ملامح التلقي في التراث النقدي العربي بالمقارنة مع منجزات نظرية القراءة والتلقي حيث يقول: «ولعل من جملة العوامل التي فرضت المقارنة في هذه الدراسة هو ما وجدناه مبثوثا في تضاعيف النظرية الجديدة من فكر لا مرجعية له إلا في رصيدنا النقدي »[2]، يشير إلى أنه لا يرغب في إثارة أسبقية النقد العربي القديم بالمقارنة مع الأفكار المعاصرة التي أوردتها نظرية القراءة والتلقي.

تتوزع فكرة البحث على ثلاثة فصول، خصص الفصل الأول لما اصطلح عليه **بنظرية الاستقبال الجديدة** للكشف عن المنطلقات الإجرائية والمنهجية التي ارتأتها مدرسة كونستانس ، وعرض وفق هذا المحور دلالة مصطلح الاستقبال بالمقارنة مع مصطلح

التلقي في التراث النقدي العربي، وفي هذا السياق لم يقدم المبرر الذي جعله ينحاز لمصطلح الاستقبال حيث اكتفى بعرض الجدال الذي لحق استعمال المصطلحين، ورغم أنه قدم مبررات وتعليقات تمس الاستعمال الخاص بكل توجه تفضل مصطلح التلقي على الاستقبال أو العكس إلا انه لم يساند الرأي أو الحجة ذات البعد العربي، إذ يقول: « ومفهوم التلقي يكمن في طبيعة الاستعمال عند العرب، وفي مجرى الألفة والعادة بالنسبة للأذن ... وحسبنا في هذا أن القرآن الكريم عول على هذه المادة في أنساقه التعبيرية، ولم يستعمل مادة الاستقبال، في هذا المجال يقول تعالى: ' وإنك لتلقى القرآن من لدن حكيم عليم' ... فدلالة الاستعمال القرآني لمادة التلقي مع النص تنبه إلى ما قد يكون لهذه المادة من أبحاث وإشارات إلى عملية التفاعل النفسي والذهني مع النص» [2] ، ويقول عن معنى مصطلح الاستقبال: «مصطلح الاستقبال في هذه النظرية غريب عن آذان الناطقين بالانجليزية خاصة لأنهم ألفوا استخدامه في موضع آخر، حتى ليقول لأحدهم بشكل ساخر: بالنسبة للأذن الأجنبية بأن موضوع الاستقبال قد يبدو أكثر ملائمة لإدارة فندق منه إلى الأدب » [2]، فمادامت الأذن العربية أجنبية عن أصل المصطلح، أي لا تألف مصطلح الاستقبال إلا لاستقبال الوافد، فلماذا آثر **محمود عباس عبد الواحد** استخدامه؟

أما مصطلح النظرية الذي رافق التلقي عند مدرسة كونستانس فقد أرجعه إلى كون هدف هذه المدرسة هو تقديم نقلة نوعية في الأدب، وهي بهذا تؤسس لفرضية الاهتمام بالمتلقي بعد أن كان الاهتمام بالمؤلف ثم النص فهي « حركة تصحيح لزوايا انحراف الفكر النقدي» [2] .

عرض في مبحث رواد النظرية وعوامل التأثير مفهوم التلقي في علاقته بالنقد المعاصر وما وفره **ابن قتيبة** و**عبد القاهر الجرجاني** من آراء نقدية تصب في صميم مفهوم التلقي المعاصر بصورته عند **ياوس** و**إيزر**. واستعمل مصطلح التلقي بدلا عن مصطلح الاستقبال وكأن المقام يستدعي هذا الاستعمال، وهذا يبرر عدم التقيد بالمنهجية المصطلحية نتيجة ترجيح الآراء بما يتناسب ورؤية الباحث وليس بما يتناسب وأصل وضع المصطلح وهدفه.

جاء حديثه عن المفاهيم والإجراءات التي اقترحها **ياوس** و**إيزر** مختصرا يفتقد إلى الدقة والتخصيص، حيث أورد «مجموعة من الإجراء المنظمة في عملية القراءة»[2] على

النحو الآتي: «أن يكون القارئ حرا»[2]، «المشاركة في صنع المعنى »[2]، «وظيفة المتعة الجمالية»[2]، ففي المحور الأول لم يشر إلى من تبنى هذا المبدأ، وجاء حديثه عن معنى تحرر القارئ غير محدد المنطلقات إذ يقول: « حرص رواد النظرية الجديدة على أن يكون القارئ حرا في استقبال النص، غير مكبل بقيود الماركسية» [2]، وعن المحور الثاني يقول: «ويقرر أصحاب هذه النظرية في إجراءات التفاعل مع النص أن يشارك القارئ في صنع المعنى» [2]، أما المحور الأخير فيقول عنه: «تتحول المتعة المباشرة إلى موقف يتبناه المتلقي، فيتمثل في سلوكه النماذج المثيرة للإعجاب»[2]، فمثل هذا التعميم يطرح جملة من التساؤلات من بينها: هل المشروع النقدي الذي اقترحه **ياوس** و**إيزر** يمكن اختزاله في هذه المحاور الثلاثة فقط؟ أليس من المنطقي أن التعريف بإجراءات مدرسة كونستانس يستدعي تقديم الثوابت التي قدمها **ياوس** و**إيزر** ؟

لعل الالتفات إلى المصادر والمراجع التي استقى منها الباحث **محمود عباس** ركائز هذا البحث تجيب عن هذه التساؤلات، فقد اعتمد على ما قدمه **روبرت سي هول** في كتابه (نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية) بالترجمة التي قدمها **رعد عبد الجليل**، ولم يعتمد على كتابات **ياوس** و**إيزر**، لهذا جاء تحديده لاجراءاتهما مبتورا يقتصر على التعليق الذي قدمه **روبرت سي هول**.

بحث عن صدى مفاهيم **ياوس** عند **ابن قتيبة**، في مبحث معنون **بـ بين ياوس وابن قتيبة** ، وأولى نقطة التقاء بينهما تكمن حسبه في أن: « للقديم في ذاكرة التاريخ أصداؤه وقيمه، وللحديث مهمته ووظائفه»[2]، وهذا ما يمكن أن تسميه بطريقة التعامل مع النص الأدبي سواء إن كان معاصرا لنا أو لا، لكن إذا كان **ابن قتيبة** قد سلك هذا المسلك أثناء تصنيفه للشعر العربي باعتماده الجيد منه بغض النظر عن زمنه، فإن **ياوس** اعتمد على هذه الطريقة في قراءة النص، فالأول هدفه انتقاء الجيد من الرديء من الشعر، والثاني هدفه فتح الأبواب الموصدة أمام نصوص تبعدنا زمنيا، فعملية القراءة نستطيع إعادة إحيائها لتتعايش مع روح عصرنا، فإذا كان **ابن قتيبة** يقول: «لم أسلك فيما ذكرته في شعر كل شاعر سبل من قلد أو استحسن...بل نظرت بعين العدل إلى الفريقين... فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويضعفه في متخيره، ويرذل الشعر الرصين ولا عيب له عنده إلا أنه قليل في زمانه ... » [2]، فإن **ياوس** يقول

: «إن مهمة التأويلية التاريخية هي أن تسيير إدراك أدب الماضي الذي أصبح غريبا عنا وأن تسعفنا من خلال الإقرار بغيريته بالذات، على ملائمته مع تجربتنا الراهنة» [2].

توقف في المبحث المعنون: **بين إنغاردن** و**عبد القاهر** عند أوجه الشبه بينهما، وما عرضه في هذا المبحث هو جزء من كل لأن نظرية القراءة والتلقي ليست ممثلة في فكر **إنغاردن**، وإنما جزء من فكر **إنغاردن** مثلته نظرية القراءة والتلقي.

لم تكن محاور الفصل الثاني المعنون **بالمذاهب الغربية الحديثة** منسجمة مع ما يطمح البحث إلى تقديمه، فإذا كان هدف **محمود عباس** هو عقد الصلة بين أفكار مدرسة كونستانس وما خلفه رواد النقد العربي القديم، فإن حديثه عن فلسفة التلقي عند أرسطو والنقد الماركسي، النقد الوجودي، النقد الرمزي والتحليل البنيوي جاء كاستنباط للتراكم المعرفي الذي أشار إلى أو تجاهل دور المتلقي، وهذا لا يلامس جوهر البحث لأن هذه المحاور الخمسة التي أوردها كان من المفروض أن تكون الواجهة الفلسفية التي انطلقت منها نظرية القراءة والتلقي.

أثار في الفصل الثالث المعنون بمفهوم التلقي في تراثنا النقدي، قضية الاهتمام بالمتلقي في تراثنا النقدي العربي وما شملته آراء نقادنا العرب القدامى من أحكام تحدد التعامل مع النص الشعري، غير أن الملاحظ أنه استفاض الحديث عن تلقي النقاد المعاصرين للنص الشعري خاصة الشعر الجاهلي، فجاء تحليله غير متوازي، يراوح فيه بين رأي النقاد المعاصرين من المقدمة الطللية، فيستشهد مثلا بتلقي العقاد، إذ يقول: « يقول الأستاذ العقاد: وقد توافرت مقومات الفن وشروطه... » [2]، ثم يعرض رأي **ابن قتيبة** في مسألة دلالة الألفاظ وفائدة المعنى في القصيدة الجاهلية، ولم يفدنا في هذا الإطار برأي **ابن قتيبة** فيما يخص دور المتلقي، لأن عرضه جاء مفتقدا لمنهجية محددة في التعامل مع أفكار **ابن قتيبة** ، إذ نجده يعيد طرح مسألة «**القدم والحداثة**» [2] في تقييمه لكاب (الشعر والشعراء).

أما ما قاله عن **الجرجاني** و**الجاحظ** فقد اعتبر آراؤهما فيما يتعلق بالمقاييس التي تستهوي المتلقي وتجعله يقبل على النص مقاييسا تخاطب المتلقي، في حين هي تخاطب المؤلف لأنها تبحث عن الضوابط التي تحد النص من نفور المتلقي منه.

فمثلا حديثه في جزئية من هذا الفصل عن المتلقي وطريقة تلقيه يذكر المعايير التي تؤطر النص من أجل تلقيه وهي :«المعيار النفسي» [2]، « المعيار العقلي» [2]، «المعيار الاجتماعي» [2] فمن خلال هذه المعايير يهتم بالمقومات التي تجعل من النص يجد مكانة لدى متلقييه، ولا يهتم بعلاقة هذا النص بمتلقييه أو العكس، أي أنه يهتم بمظهر التلقي وليس جوهره.

وإذا كان البحث يهدف إلى تقصي أهمية التراث النقدي العربي، فإنه أغفل أسماء نقدية عربية بارزة في هذا المجال مثل: **ابن طباطبا** و**قدامة بن جعفر** و**حازم القرطجاني** وغيرهم، بالإضافة إل افتقاره إلى منهجية تفصل المؤثر عن الرائد والاجراءات عن المفاهيم والأحكام التقريرية عن الأحكام المنهجية، فخطة البحث توحي بأن هناك حلقات مفقودة إذ يقول: «تنتظم الدراسة في ثلاثة مباحث: خصص الأول منها للكشف عن الرؤية النقدية الجديدة التي تبنتها جماعة (كونستانس) الألمانية، تحت عنوان نظرية الاستقبال، وخصص المبحث الثاني للوقوف على مفهوم التلقي وفلسفته في المذاهب الغربية الحديثة... أما المبحث الثالث فقد قصدنا منه الكشف عن خلاصة ما احتواه تراثنا النقدي من أحكام تقريرية ونماذج تطبيقية في كيفية التعامل مع النص» [2]، فهذه الخطة لم تطبق في متن البحث.

6- سامي إسماعيل :

بحث **سامي إسماعيل** في كتابه(جماليات التلقي، دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر) في تأسيس مدرسة كونستانس، شارحا مفهوم جمالية التلقي بالعودة إلى الإرهاصات التي اعتمد عليها «كل من هانز روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر الذين ساهما معا في تأسيس ما يسمى في أوائل الستينيات بمدرسة كونستانس للدراسات الأدبية»[2].

ما يميز بحثه هو شرحه لمصطلحات نظرية القراءة والتلقي بشكل يجعل القارئ لكتابه يستطيع أن يفهم ما قصده **ياوس** و**إيزر** من أدوات القراءة المساعدة على التفاعل مع النص، موضحا الفرق بين آلية القراءة التي وفرتها مدرسة كونستانس وما اقترحته الفلسفة الظاهراتية والفلسفة التأويلية، فقد أراد الباحث أن يوضح أوجه الاختلاف والتشابه الفاصلة بين الفلسفتين والمدرسة.

أراد أن يوضح أن المتغيرات التي مست النقد الأدبي المعاصر جعلت من القراءة فعلا لا يكتفي بمحاورة النص وإنما محاورة ذات القارئ، ومن هذا المنطلق وجه دعوة إلى المؤلف لكي يعي أن «عملية القراءة أصبحت بالغة التعقيد؛ لأن طبيعة الظاهرة الأدبية تفرض لها وجودا خاصا؛ لأنها جامع في شبكة من العلاقات بالغة التعقيد. تضم الذاتي والموضوعي والفرد المبدع والجمهور المتلقي ومستويات الوعي، والمناخ الاجتماعي والبعد التاريخي، وكلها عناصر مرنة تتبادل أماكنها من حيث الفاعلية من حالة إلى أخرى»[2]، ووفق أهمية القراءة ودورها في استمرار تلقي النص، وزع الناقد بحثه وفق خمسة فصول جاءت مترابطة ومكملة لبعضها.

وضح في الفصل الأول الإرهاصات الفلسفية لجمالية التلقي، وعقد الصلة بين ما أعادت مدرسة كونستانس إحياؤه – المتلقي – و ما أهملته المناهج النقدية الأخرى، مركزا أكثر على النقد إذ يقول: «لم يلفت إلى القارئ إلا بالقدر الذي يؤثر فيه، ويكون الهدف منه مصلحة ما، وهو هنا لم يرتبط بمشكلة المعنى بمفهومها الجديد، بقدر ارتباطه بالقيم الأخلاقية التي يضمنها على الواقع الاجتماعي و دور هذه القيم في تغيير شكل هذه القيم» [2]، ما تميز به هذا الفصل هو تركيز الناقد على دور المتلقي عبر العصور من حيث علاقته بالنص، أو من حيث نظرة الأدب و النقد له.

أما الفصل الثاني؛ جمالية التلقي كنموذج جديد، اعتنى فيه بتوضيح مفهوم جمالية التلقي مركزا على ما قدمه **روبرت سي هول**، يقول: « ويلاحظ روبرت هولب في سياق حديثه عن مفهوم جمالية التلقي، أنه على الرغم من كثرة الأبحاث النظرية والتطبيقية المتعلقة بالتلقي إلا أن كل ذلك لم يفض إلى توحيد المفهوم»[2] وما وجهه **ياوس** من انتقادات مست النظرية الأدبية، وقد أرجع الناقد الفضل في رواج هذا المصطلح واكتساحه الساحة النقدية وتغيره للدراسات النقدية المألوفة للأدب إلى **ياوس**، حيث شكلت انتقاداته الموجهة دراسة الأدب انطلاقة لرواج هذا المصطلح، ولم يشر الناقد إلى أصل المصطلح من حيث الاستخدام الذي عرفته الفلسفات أو المناهج النقدية قبل مجيء **ياوس**، إذ استنتج مباشرة أنه إنجاز قدمه **ياوس**، فيقول: «أراد به تجاوز القصور الخاصة بأداء مجموعة كبيرة من الفلاسفة والمفكرين الأوائل الذين تحدثوا كثيرا عن جمالية التلقي وكانوا بمثابة الإرهاصات الأولى في هذا الاتجاه»[2]، فتقديمه لإرهاصات ظهور المصطلح جاء في

شكل عرض لآراء **ياوس** حول تاريخ الأدب، واستنتج أن جمالية التلقي ظهرت «كمحاولة لسد الهوة التي نتجت من التعامل مع مشكلة التلقي عبر التاريخ الأدبي»[2]، فاعتبرها ثورة في تاريخ الدراسات الأدبية؛ لأنها وجهت الاهتمام إلى المتلقي بعد أن هيمن السياق ثم النسق.

تناول الباحث في الفصل الثالث الأسس الفلسفية التي اعتمد عليها **ياوس**، واقتصر حديثه على الفلسفة التأويلية، فعنون له بهيرمنيوطيقا التلقي عند **ياوس**، وتعرض لهذه الفلسفة من حيث مفاهيمها، وركز على ما قدمه **غادامير** حول مفهوم أفق التوقع عند ياوس وشرحه ضمن ما أطلق عليه اسم «رسائله السبع»[2] وهي الملاحظات التي وجهها **ياوس** لدراسة الأدب.

بحث في الفصل الرابع بين مفاهيم الفلسفة الظاهراتية وما قدمه **إيزر**، وركز أكثر على مفهوم القارئ الضمني بمقارنته مع القارئ المتميز عند« **ميشال ريفاتير** والقارئ المقصود عند **وولف** والقارئ العارف عند **ستانيلي**»[2]، والملاحظ أن الباحث لم يعقد مقارنة بناء على مصادر توثق لما قاله هؤلاء النقاد، واكتفى فقط بما قدمه **إيزر** في كتابه(فعل القراءة) حول هذه المفاهيم بالمقارنة إلى مفهومه للقارئ الضمني.

أهمية القراءة ودورها هو ما ركز عليه في الفصل الخامس الذي عنون له بجمالية الاتصال وخيرة القراءة، وتأتي هذه الأهمية من الاستغلال غير منتهي للمعنى في النص الأدبي، وقد وضح الناقد هذه الأهمية من خلال التطبيقات الموجزة التي قدمها **إيزر** على نصوص قصصية في إطار توضيحه لمفهوم القارئ الضمني .

يمكن اعتبار كتاب **سامي إسماعيل** بحثا موجزا وشارحا لنظرية التلقي مع **ياوس** و**إيزر**، لم يأت فيه الناقد بجديد في إطار هذه النظرية لأنه اكتفى بعرض مقولات علميها بشكل يوحي أننا نقرأ إما **لإيزر** أو **لياوس** دون أن نشعر أننا إزاء رؤية نقدية تحمل هدفا يرمي إلى تحديد خصوصية النص الأدبي العربي إزاء المفاهيم التي شرحها، أو تثمين هذه المفاهيم في فصل تطبيقي يعطي لها المصداقية، ومن هنا يمكننا القول أن هذا الكتاب كان تعريفا لنظرية القراءة والتلقي وموقعها في النقد المعاصر

الفصل الرابع

تطبيقات النظرية في الخطاب النقدي

العربي المعاصر

تمهيد

I- تطبيقات النظرية في الخطاب النقدي العربي المعاصر

I-1 حول الشعر

1-1 حسين الواد

1- 2 بشرى موسى صالح

1- 3 نوال مصطفى إبراهيم

I-2 حول السرد

2-1 عبد الله إبراهيم

2- 2 شرف الدين ماجدولين

2- 3 نادر كاظم

I-3 حول النقد

3-1 سيزا قاسم

3-2 حميد سمير

3-3 مجلة، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات

تمهيد:

يمكن اعتبار أواخر التسعينات البداية الفعلية لاستثمار تنظيرات نظرية القراءة والتلقي في النقد العربي المعاصر، عن طريق استغلال الترجمة العربية لها أو الاطلاع المباشر على ما أنجزه نقاد الغرب من تطبيقات على نصوص أدبية، لكن هذا الاستثمار لم يكن يسير في مستوى واحد، فهو يتأرجح بين التطبيق المباشر على النصوص العربية دون مراعاة لخصوصية هذه النصوص، أو خصوصية المنهج في حد ذاته، حيث يتم تطبيقه دون دراية بأسسه المرجعية التي تلتقي مع انجازات فلسفية ونقدية متعددة، كما هو الشأن مع بشرى **موسى صالح** أو **نادر كاظم**، أو الجمع بين منهج نظرية القراءة والتلقي وأسس البلاغة العربية القديمة في أطروحاتها المتعلقة بجمالية الأسلوب وشروط الصياغة والتركيب كما هو الحال مع **إدريس بلمليح** أو **عبد الله إبراهيم**، فالتطبيق

الحرفي لمنهج نقدي ما لا يستطيع أن يحيط بكل جوانب النص الأدبي مهما بلغ من نجاعة، خاصة إذا لم يكن من المناخ الثقافي نفسه الذي انبثق منه النص الأدبي.

مثلت أعمال النقاد العرب المعاصرين مستويات من هذا التلقي، والمتتبع لعناوين الدراسات النقدية العربية المتنوعة الموجودة في الساحة النقدية يجد أنها تتبني على التفاوت في استيعاب أطروحات نظرية القراءة والتلقي.

منبع الاختلاف يرجع إلى عدم الوعي العميق بطبيعة التعددية المعرفية التي تأسست عليها نظرية القراءة والتلقي، أو استعجال التطبيق دون تمحيص وتدقيق نتيجة التسابق على مواكبة أحدث المناهج النقدية، ويسعى هذا الفصل إلى تقديم بعض النماذج النقدية العربية المهتمة بنظرية القراءة والتلقي قصد الوقوف على ما يميزها وتقييم جهودها.

I- تطبيقات النظرية في الخطاب النقدي العربي المعاصر:

I-1حول الشعر:

1-1 حسيـن الـواد :

قدم الناقد التونسي **حسين الواد** كتابه (المتنبي والتجربة الجمالية) حاول من خلاله تطبيق إجراءات نظرية القراءة والتلقي على شعر المتنبي انطلاقا من تلقي انتقاد العلماء القدماء لشعره.

أكد **حسين الواد** في مقدمة كتابه أن الاجراء الذي يعتمده هو أفق التوقع، وأراد من خلاله اختبار استعداد المتلقين ثقافيا لتلقي آثار النصوص الشعرية السابقة على عصرهم، وقد ربط هذا الإجراء بتاريخ تلقي الكتب حيث رأى أن هناك كتّابا يسعون عمدا إلى التجاوب مع أفق توقع المتلقي فيكتبون ما هم متأكدون من أنه سيلاقي القبول والاستحسان لديه، ومنهم من يخيب أفقه لسبب يعود في الأصل إلى أن هذا الكتاب إذا ما صادفه النجاح ووافق هذا التخييب أفق التوقع سيحدث تحولا

تاريخيا في الإبداع وفي التذوق، لهذا أراد بحثه أن يعكس تفرد **المتنبي** بما أحدثه شعره من اختلاف إذ يقول: « قد بدا أن العلاقة المتواترة بين المتنبي وقراءته قابلة لأن تكون منها صلة الآثار الأدبية بجمهورها سواء في حيز القبول أو الرفض و الاستهجان» [2].

لاختبار هذا الاجراء قسم **حسين الواد** أبيات شعر **المتنبي** إلى قسمين، سمى الأول بالأبيات المتوقعة الثاني بالأبيات المفاجئة، وأرجع التسمية الأولى إلى اتفاقها مع شعر العرب بغض النظر عن جودته، يقول في هذا الصدد: « لأن هذه الأبيات لا تتميز عن معظم الشعر العربي بميزات تجعلها في علاقة متوترة معه، لذا فقد وافق القدماء معها بكثير من الاعتدال، ولم يطيلو اللبث عندها، وكان كلام القدماء شديد التماثل والتجانس والانسجام معها... مثل قول المتنبي في عضد الدولة:أروح وقد ختمت على فؤادي بحبك أن يحل به سواكا»[2]، ويستشهد بأبيات لشعراء يوافق شعرهم ما قاله **المتنبي**، حيث التزم بما تعارفوا عليه من ضوابط شعرية، فالشاعر العربي قديما بنظره« مقيد بطرائق نموذجية في التعبير والأداء، يعرفها السامع وينتظرها منه لكثرة ما ألفها في أعمال السابقين الأوائل، وتقاس مهارته بمقدار إخلاصه في النسج على منوال تلك النماذج المشهورة»[2] ويعلق على هذا الاحتذاء الذي حظي به الشعر العربي القديم بأن أبياته خالية من التعقيدات ومنسجمة مع التراث الشعري الذي تعود الشعراء قبل المتنبي عليه.

بفضل هذا الاحتذاء أصبحت قواعد الابداع في الشعر حسب **حسين الواد** متداولة في كتب التراث العربي النقدي والبلاغي، وأصبح المتلقي العربي يتوقع من الشاعر شعرا محددا وفي الوقت نفسه يكون الشاعر ملزما بالاستجابة لتوقع المتلقي لشعره، وقد استنتج الناقد أن الشعر العربي القديم فيه من الاحتذاء بالنماذج المعتمدة على طرائق الصفة وقوانين الصياغة ما يجعل عنصر الذاتية المعبر عن علاقة الشاعر باللغة يكاد يكون منعدما.

قال عن الأبيات المفاجئة أنها جاءت لتكسر قاعدة الاحتذاء القديم « وكأن لأبي الطيب المتنبي حظه من الأبيات التي فاجأ بها السامعين وأرهقهم وأثار بينهم جدالا طويلا»[2].

رأى **حسين الواد** أن هذه الأبيات قد فاجأت معاصري المتنبي ما جعلهم يهتمون كثيرا بشعره، واستشهد في هذا السياق بما قاله أشهر النقاد الذين ناصروا المتنبي أو عارضوه، واختتم الشواهد بقوله أن: «المتنبي أجرى العربية بألفاظها وتراكيبها على نحو ينزع إلى التقادم والإغراب، فاستدل أنصاره بذلك على فضل تقدمه أما خصومه، فقد استدلوا بذلك على جنوح أبو الطيب إلى العشق وعلى فساد ذوقه وإغرامه بالتفاصح، فقد أجرى أبو الطيب بعض المعاني التسميات على غير ما ألفه الناس قبله»[2].

ما قدمه **حسين الواد** من تطبيق لإجراء أفق التوقع على التجربة الجمالية لشعر المتنبي وتلقيها، جاء عرضا لما قدمه النقاد وعلماء اللغة القدماء من حيث موافقتها لما ألفه النقاد من تقاليد شعرية أو مخالفتها له، فاكتفى بعرض كل رأي دون الإشارة إما لأوجه التشابه أو الاختلاف بين هذه الآراء، وبالتالي ما قدمه الناقد هو عرض لتوقعات مختصين، إذ لم يشر أفق التوقع أو خيبة الأفق عند المتلقي العربي أو عنده هو شخصيا.

1-2 بشرى موسى صالح:

قدمت الباحثة العراقية **بشرى موسى صالح** كتابا بعنوان (نظرية التلقي، أصول و تطبيقات) سنة (2001م) بمحورين، محور نظري و محور تطبيقي، وأشارت في مدخل هذا الكتاب إلى أن « ما يجمع مقالات هذا الكتاب هو أنها تدور في وحول منهج القراءة و التلقي في النقد العربي المعاصر» [2].

تضمن الكتاب ستة فصول، خصصت الفصل الأول والثاني للجانب النظري، وباقي الفصول للجانب التطبيقي الذي اعتنت فيه بالكتابة النقدية مع إدوارد سعيد، وقراءة القصائد المعاصرة لأشهر شعراء العرب.

يبدأ الفصل الأول بتمهيد يتناول علم النص وحدوده كإجراء بديل للتحليل الأسلوبي، وهو تمهيد أرادت من خلاله التعرض إلى مسألة المنهج في النقد العربي المعاصر، والذي رأت فيه آراء متأرجحة بين الرضا والرفض، وفي سياق حديثها عن أهمية المنهج تطرقت إلى التحولات التي مست المنهج عبر التطورات النقدية من

زمن التأسيس إلى زمن التحديث وما ترتب عن هذا التحول من رؤى نقدية عند النقاد العرب.

تطرقت في الفصل الثاني إلى **أصول و مبادئ و إجراءات نظرية القراءة والتلقي**، وقد ركزت بشكل مختصر على ما قدمته الفلسفة الظاهراتية والفلسفة التأويلية مع الإحالة إلى ما قدمه **ناظم عودة خضر** فيما تعلق بالمرجعيات .

لم تركز الباحثة على المرجعيات؛ لأنها أرادت التطرق إلى العلاقة بين نظرية القراءة والتلقي واتجاهات المؤثرة فيها.

اهتمت في الفصل الثالث بتقديم قراءة معاصرة لمدونة القرن الرابع هجري، وقد بررت هذه العودة إلى التراث النقدي العربي بقولها: «الفكر النقدي لأمة من الأمم، كحال مفاصل الفكر الأخرى حلقات سلسلة متناغمة تفضي إحداها إلى الأخرى، وإن أي انخراط في هذه الحلقات، يخلق تخلخلا واضحا يفت في المتانة والتواصل»[2] وفق هذا المنطلق سعت الناقدة إلى إيجاد تصور شامل لمفهوم التلقي وأهميته والمكانة التي حضي بها في نقد القرن الرابع هجري.

كان الإجراء الذي اعتمدت عليه في اجتثاث مفهوم التلقي في نقد القرن الرابع الهجري هو «التناص»[2]، ولا ندري لماذا آثرت استخدام إجراء يحمل دلالة مرجعية و إجرائية غير التي تحملها إجراءات نظرية القراءة و التلقي، فالتناص إجراء أخذت به **جوليا كريستيفا** وتعني به « حضور فعلي لنص ما في نص آخر»[2]، لقد كان من الأجدر أن تستعين بمفهوم **ياوس** لتاريخ الأدب من منظور التلقي، مادام موضوع البحث يختص بنظرية القراءة والتلقي لأنها تريد أن تعرض للتلقي العربي الشفهي الذي تطور.

تحدثت أيضا عن مفهوم القارئ الضمني الموازي لما اقترحه من مقولات **القاضي الجرجاني** و**ابن طباطبا** و**الآمدي** و**العلوي** فيما يتعلق بشروط النظم وجودة الصياغة ومراعاة مقتضى الحال، والأخذ بعين الاعتبار أن لكل مقام مقال، لتخلص في الأخير إلى القول أن: «عمود الشعر هو المصطلح القديم للقارئ الضمني، حيث يتفق المفهومان في كونهما يمثلان الأعراف أو الاستجابات الفنية التي تتخذ سمة القوانين العامة للأجناس والأشكال الأدبية»[2].

ربطها مفهوم القارئ الضمني بالعمود الشعري فيه من أوجه الشبه بينهما ما ذكرته لكن، فيه أيضا من أوجه الاختلاف ما يجعله قريبا منه فقط و ليس موازيا له، إن عمود الشعر **يعني:**« القواعد الكلاسيكية للشعر العربي التي يجب على الشاعر أن يأخذ بها، فيحكم له أو عليه بمقتضاها»[2]، فمفهوم عمود الشعر يحيلنا بطريقة أو بأخرى إلى ما قدمه **ياوس** حول أفق التوقع، إذ نستطيع أن نواجه عمود الشعر من خلال أفق التوقع بالتساؤل عن انحراف النص الشعري عن المألوف، والكشف عن قيمه الجمالية.

ابتداء من الفصل الرابع وما بعده تقدم الباحثة قراءتها لكتاب(الثقافة والإمبريالية) **لإدوارد سعيد**، وفق طابع حواري، بطرحها أسئلة على هذا الكتاب، والإجابة عنها من مضمونه بما يخدم هدفها المتمثل في التعرف على المرجعيات المعرفية التي احتواها والقائلة «بتعدد أصوات الرؤى ووجهات النظر وغياب سلطة المحور ومركزيته»[2] المتمثلة في غياب فكر عربي ناضج، ويمكن اعتبار هذا الفصل بمثابة التمهيد للفصول اللاحقة، نظرا لأن اختيار الناقدة لهذا الكتاب يعبر عن فكرتين هما: الدعوة إلى تعدد الرؤى وبالتالي تعدد القراءة في كل مناحي الحياة الانسانية بما فيها النص الأدبي، والتعددية الثقافية التي هي محور العصر الراهن.

جاء الفصل الخامس ،على ضوء الفكرتين، ليعبر عن قراءة تعرف بتعدد الثقافة المعاصرة العربية، وكرمز لهذه الثقافة قدمت الباحثة نموذجا من شعر **نازك الملائكة**، وفي الفصل السادس قدمت قراءة أخرى لشعر **نزار قباني**، بعنوان خيوط الحس الشعرية، وفي الفصل السابع قراءة أخرى في قصيدة إشراقات **لحميد سعيد** والفصل الثامن قراءة في شعر **عبد الأمير معلة**.

إن ما يجمع هذه القراءات الثلاث التي قدمتها النقادة هو اشتمالها على ما اصطلحت عليه بـ«**المهيمنات**»[2] تعنون لها بعناوين مختلفة مع كل شاعر، والملفت لانتباه أن ما قدمته في الأساس هي قراءة من منطلق أنها تهتم بالقراءة والتلقي لكن، اقتران الأسلوبية بالقراءة يجعل من المنهج متذبذبا بين نظرية القراءة والتلقي والأسلوبية، فلم تلتزم الناقدة بتوضيح المنهج، ليس على مستوى الإجراء وإنما على مستوى المصطلح، لأن القراءة التي قدمتها للقصائد الثلاث تندرج ضمن

ما اقترحته نظرية القراءة والتلقي من أفق التوقع إلى ملء الفراغ...لكنها جعلت من الأسلوبية قراءة في الوقت الذي لم تلتزم به بمنهج الأسلوبية، فأحدثت بذلك تشويشا لدى قارئ كتابها على مستوى المصطلح حين قدمت منهجها في القراءة بما قدمته نظرية القراءة والتلقي ومزجته بالأسلوبية كمصطلح فقط، رغم أنها أشارت في مقدمة الكتاب إلى أهمية المنهج.

تقول مثلا في الهدف من تحليل قصيدة **لنزار قباني** «تود هذه القراءة في شعر نزار قباني تفحص مستويات الشعرية في شعره بما يفصح عن المهيمن والسادي والشديد السطوح، وبما يثير إمكانية التأويل والتقويل النقدية في إنطاق النصوص وإعادة إنتاج دلالاتها الأدبية»[2]، وتحلل هذه الأبيات:

«أمس انتهى ...فستاني التفتا
أرأيت فستاني؟
حققت فيه جميع ماشئنا
وشيا... ونمنمة»[2].

«تؤشر هذه القصيدة ضمن نمط القصيدة النزارية الشيئية عددا من المحددات الأسلوبية التي تشيع في قصائده المنتمية إلى هذا النمط، منها غلبت ثلاث كتل أسلوبية تتمتع بنزوع أخاذ لدى الشاعر وهي كتلة السؤال وكتلة النداء وكتلة التقرير والإخبار، وتتجلى في هذه القصيدة كتلتان أو بنيتان أسلوبيتان هما بنية التقرير وبنية السؤال»[2]، وهنا يمكن أن نتساءل عن السبب الذي جعل الباحثة تؤثر التحليل الأسلوبي الذي يجمع بين ما هو ظاهر في القصيدة، وتجنبت خوض البحث عن سر النقاط فيها أو سر وجود كتلة السؤال والنداء والأحبار...

ربما يعود هذا المزج بين منهج نظرية القراءة والتلقي ومصطلح الأسلوبية إلى تركيز الناقدة على خاصية المهيمن الذي تميزت به كل قصيدة، هذا المهيمن دفع الناقدة إلى توهم القراءة بجانب الأسلوبية، في الوقت الذي عبر عن الفراغ الذي أرادت أن تملأه والذي أثار أفقا من التوقع في قراءاتها .

1-3 نوال مصطفى إبراهيم :

قدمت الباحثة **نوال مصطفى إبراهيم** دراسة موسومة (بالمتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي مقاربة نصية في ضوء نظرية التلقي والتأويل)، عالجت من خلالها جملة من القضايا الجمالية التي ميزت شعر المتنبي، وزعت البحث على أربعة فصول مسبوقة بتمهيد أعطت فيه صورة عن تطور الدراسات النقدية وكيفية مواكبتها للنصوص الأدبية المعاصرة، والعوامل التي أدت إلى هذا التطور في الساحة النقدية لتصل إلى استنتاج العوامل التي ساعدت على ظهور نظرية القراءة والتلقي، إضافة إلى عقدها صلة بين مفاهيم نظرية القراءة والتلقي مع المناهج النقدية السابقة عليها والمصادر الفلسفية والفكرية التي تأثرت بها .

عجز المناهج النقدية عن مواكبة كل الجوانب التركيبية والجمالية للنص المعاصر هي الفكرة التي سطرت التمهيد وبصورة غير مباشرة أقحمت هذه الفكرة مع ما عبر عنه **ياوس** بتطور الأدب حيث قال أن : «الأدب سيرورة تلقي وإنتاج جماليين تتم في تفعيل النصوص الأدبية من لدن القارئ الذي يقرأ والناقد الذي يتأمل، والكاتب نفسه مدفوع إلى أن ينتج بدوره»[2]، فركزت الناقدة على مراحل تطور النقد الأدبي بالموازاة مع تطور النص الأدبي وتحرره من المعنى المباشر ومحاذاته للغموض والانفتاح الدلالي، وبشكل خاص تتبعت مراحل انتقال النقد الأدبي «من سلطة المؤلف على سلطة النص للوصول إلى سلطة المتلقي»[2] التي مثلتها نظرية القراءة والتلقي، وللحديث عن أطروحات هذه النظرية، وقفت الباحثة عند ما قاله **صلاح فضل** في (كتابه بلاغة الخطاب وعلم النص) عن «إقصاء المنظورين الجماليين للفن عامة وما يحدثه العمل الفني من تأثير أدت إلى نشوء ما يسمى (جمالية التلقي) التي تبلورت الآن في جماليات نظريات القراءة والتأويل»[2]، من خلال هذه المقولة التي استشهدت بها الباحثة نستطيع إلقاء الضوء على عنوان البحث الفرعي (مقاربة نصية في ضوء نظرية التلقي والتأويل) وهنا نتساءل عن مدى استيعاب الناقدة للجانب الفكري والإجرائي والمصطلحي الذي خطته واحتوته نظرية القراءة والتلقي والتأويل النصي، فهل التلقي يوازي التأويل في المقاربة التي ستجريها الناقدة أم أن عطف التأويل على التلقي يأتي من باب جعله نمطا يندرج ضمن آليات التلقي؟

فإذا كان التلقي يوازي التأويل من حيث أنهما يسيران في مدار واحد هو النص الأدبي دون أن يصلا إلى نقطة التقاء التي تمثلها الدلالة الكاملة فهما خطان منفصلان، أما إذا كان التأويل آلية من آليات التلقي فهذا يجعل عنوان البحث يفتقد إلى الدقة المصطلحية على اعتبار أن التلقي يضمر داخله التأويل، هذا ما سنحاول معرفته من خلال الجانب التطبيقي الذي وفرته الفصول الأربعة للبحث، ومن المعطيات التي ناقشها هذا التمهيد هي كيفية تشكيل رؤية جديدة لقراءة النص الأدبي في ضوء نظرية القراءة والتلقي، وهذا من خلال عرض أطروحات هذه النظرية والتركيز بالدرجة الأولى على ما اقترحته ضمن أفق التوقع والذي ضمنته الباحثة حمولة زائدة، فالمتوقع واللامتوقع هما مصطلحان بمثابة تعليل لمصطلح أفق التوقع، فأفق التوقع يضفي بنا ومن خلال عملية القراءة إلى توقع معين أو عدم توقع افتراضات مسبقة لدينا، فهذا الإغراء في العنوان (المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي) هو تفككيك لمصطلح يستطيع أن يختزل عمق الفكرة التي أرادت البحث فيها والمتمثلة في تقصي شعر المتنبي.

المتوقع واللامتوقع في جدلية الأنا والآخر، هو عنوان الفصل الأول الذي جاء كمسح لشعر المتنبي، حيث بحثت في تجلي خصوصية الأنا في قصائد المتنبي للوصول إلى رصد العلاقة بين الأنا المتجلية في القصيدة وبين الآخر وما اصطلحت عليه في ضوء المتوقع واللامتوقع، حيث تقول: « لا يمكن الوصل إلى حدود الذات ما لم نصل معها وفي الوقت نفسه إلى حدود الآخر»[2] وما أرادت الناقدة التأكيد عليه هو أن الشاعر تجاوز لحالة الأنا في الواقع من أجل تحقيق الذات في القصيدة، ومن خلال عرض ما اشتغل عليه النقد النفسي وما استثمره من مقولات خاصة بتجليات الذات في النص الأدبي، والتي تعمق في دراستها **فرويد**، توصلت إلى أن «الخاصية المهنية في شعر أبي الطيب المتنبي –وقد عرف بملكة الإحساس الحي المرهف بنفسه وبالعالم من حوله– هي الحضور الصارخ المكشوف للأنا، حيث تبرز صورة الأنا في حضور مكثف في فضائه الشعري يتجلى في صور متعدد لجدلية الأنا والآخر»[2]، وهذا القول هو بمثابة حكم قبلي يستند إلى خلفية مرجعية تعتمد على ما قيل عن حياة المتنبي وشعره، وكأننا بهذا القول أمام تصريح ضمني مفاده أن الأنا في شعر المتنبي تعكس شخصيته وحياته .

يرتهن إذا، مسار هذا الفصل في توجه نقدي يعتمد على مرجعية أطلقت حكما على توجه الأنا في قصائد المتنبي، فيتشكل لدينا مسبقا أن ما تبحث فيه، فهذا الفصل هو إعادة لما قيل وهي بالتالي تنفي أو تعارض بصورة مباشرة هوية القراءة التي هي لقاء مع النص دون موعد سابق، ومن هذا المنطلق تنتقي أهم حلقة في نظرية القراءة والتلقي وهي التفاعل بين المتلقي والنص لتوليد مكامنه برؤية جديدة .

جاء تقسيمها للأنا وفق ثلاث خصائص وهي :

الأنا المتعالية وهي خاصية استنتجتها الناقدة من خلال ما توصلت إليه الدراسات النقدية التي انشغلت بشعر المتنبي حيث تقول :«يجمع جل الباحثين الذين قاربوا شعر المتنبي من وجهة نظر نفسية، على أن المتنبي كان واقعا تحت سيطرة هذه العقدة، مثل: حب الذات أو الشعور بالنقص، فبدأ من نقد أبي فراس الحمداني للمتنبي، مرورا بالعقاد وعبد الرحمن شكري إلى يوسف اليوسف وعلي كامل نجدهم يركزون على تضخم الأنا عنده »[2].

فالقراءة التي قدمتها لشعر المتنبي مثل:

«أي محل ارتقى أي عظيم اتقي

وكل ما قد خلق الله وما لم يخلق

محتقر في همتي كشعرة في مفرقي »[2]

أصدرت فيها حكما مطلقا بأن الأنا متعالية من خلال« استخدام الفعل (ارتقى) مع (محل) يشكل مفاجئة للمتلقي، حيث أن العلاقة القائمة بين (محل) و(ارتقى) غير متوقعة وغير منسجمة، فالمحل هو المكان الذي ينزل فيه ... ويفيد معنى الثبات والاستقرار، بينما يفيد الفعل (ارتقى) معنى الحركة والصعود والارتقاء»[2] فهل تناقض المحل مع الفعل ارتقى يجعل الأنا متعالية؟ أليس نزوع الحركة إلى الثبات بحث عن التوازن ومن ثمة تكون الأنا متوازية وليست متعالية؟ إن الباحثة نفسها تختم تعليقها على هذه الأبيات بقولها: «في الأبيات استفزاز وتثوير واستنهاض للهمم، وإستراتيجية في نيل المطالب ودعوة للتمرد ورفض الواقع المحدود وهزيمة الخوف في النفوس» [2]، إن مثل هذا الحكم الذي أطلقته لا ينطبق مع ما نعتت به هذه الأنا حين قالت أنها متعالية، أليست الدعوة إلى استنهاض الهمم ورفض الواقع المحدود مطالب لا تدعوا إليها إلا ذات متوازنة .

تمتلك الباحثة قراءة عن المتنبي متبلورة وغير مستقلة لأنها تابعة لحكم مسبق وفرته قراءة اعتمدت بالدرجة الأولى على الجانب السياقي للنص الشعري، وبهذا يمكننا القول بأنها قرأت هذه الأبيات من شعر المتنبي وهي تحمل أفقا توقع مسبق لم تتح له فرصة الاختيار، فلو تجردت من هذا الأفق كانت ستجد أن هذه الأنا تحمل من الصفات ما قد يبعدها من أن تكون أنا متعالية، فكان حكم التعالي للمتنبي مصاحبا لأكثر من قصيدة حللتها، وحكمت على المتنبي بأنه كان يدرك « تميزه وتفرده وعظم مطالبة، فأسهم ذلك في تعاليه وتعاظمه على الآخرين، وكما يبدو فإن تعالي الذات وتعاظمها هو الذي كان يحكم جدلية الأنا والآخر على مستويات عدة حتى بدا التصادم والتنافر سمة الأنا في علاقتها بالعالم من حولها »[2].

الأنا التصادمية: أوردت أبياتا شعرية للمتنبي رأت فيها نفور الشاعر من الوجود أو الآخر الذي يتواجد معه، حللت مثلا هذه الأبيات :

«أنا ترب الندى ورب القوافي وسهام العدا وغيظ الحسود

أنا في أمة تداركها الل هـ غريب كصالح في ثمود»[2]

بقولها :«فمن غير المتوقع، أن يمتلك الشاعر كل هذه الصفات التي تتجسد فيها مقومات الشخصية العربية، والتي تسمو وتتفرد على الآخرين، ويكون في الوقت نفسه المختلف المنبوذ في أمته»[2] ، لا نلمس الحس النقدي في مثل هذا الحكم، هل تصادم أنا الشاعر بواقع أمته عبر به كحالة نفسية انتابته أم كواقع يدعونا إلى للتعرف عليه؟

مجرد تصنيف أنا الشاعر بأنها تصادمية تختلف مع من هم حوله يجعل قراءة هذه الأبيات تبحث في علاقة هذه الأنا مع العالم من حولها وفق نظام رؤية خاصة، وبالتالي أن نصنفها بأنها أنا تصادمية سيجعل قراءتنا ترصد ما هو خاص بهذا الجانب وتغفل أن هذه الأنا تبحث عن التوازن والاستقرار، وما جعل قراءة الناقدة تنعت هذه الأنا بالتصادمية هو شرحها للأبيات وليس قراءتها فهي تلجأ للشرح المعجمي للكثير من الألفاظ ثم تربطها بالسياق الذي أنتجت فيه مثلا تقول : « فهو (ترب الندى) أفق الجود والكرم الذي هو من القيم العربية الأصيلة، من توابع البطولة، وهو مبدأ من مبادئ السيادة عند العرب»[2]، فمثل هذا الشرح وغيره مما أوردته في سياق قراءتها سيخلق أفق توقع حتمي مرهون بالمعنى المعجمي.

الأنا المتهامية: هي أنا محددة مسبقا، «إنها جدلية التاهي، تقوم على التوحد العميق بين الذات والآخران بحيث يصبح الاثنان واحدا »[2]، إذ قراءتها للأبيات ستكون بحثا على الاندماج الخالص لأنا الشاعر مع الموجودات من حوله فتحلل هذه الأبيات:

«بلغت سيف الدولة رتبة أنارت بها ما بين غرب ومشرق

إذا شاء أن يلهو بلحية أحمق أراه غباري، ثم قال له الحق

وما كمد الحساد شيئا قصده ولكنه من يزحم البحر يغرق»[2]

تقول: «إن ما يلفت الانتباه ويهز عوامل التوقع لدى المتلقي لهذه الأبيات التي جاءت في سياق المديح، هو كسر سياق المديح وانتقال الشاعر المفاجئ من مديح الأمير سيف الدولة وتمجيده إلى الحديث عن الذات وتمجيدها، ثم العودة إلى مدحه »[2]، كيف لنا أن نفهم أن الشاعر حين يقفز من مدح الأمير إلى مدح نفسه ثم العودة أنه يتماهى معه ويسوى نفسه معه، هل التماهي هو أن أكون متساويا مع الآخر أم أن يكون الآخر متساويا معي؟ ثم هل وضع الشاعر حقا نفسه في منزلة الممدوح؟ لقد اعتمدت الباحثة في قراءتها للتماهي على ما قيل عن المتنبي وليس ما قيل عن شعره، إذ تقول «وقد جرت عادة المتنبي بما عرف عنه من الألفة والكبرياء وقوة الشخصية والاعتزاز بالنفس أن يكون داعية لغيره، فلا يكون المدح خالصا للممدوحة، بل لا بد أن يتخلله –في سياق القصيدة– الحديث عن النفس وسمو الذات وارتفاع شأنها»[2] إذا اعتبرنا قراءة الباحثة لشعر المتنبي (شرح باحثين)، فإننا بلا شك نستطيع القول أنها لا تقدم قراءة وإنما تعتمد على صياغة أو اختبار ما قيل عن المتنبي .

ضم هذا الفصل قراءة يمكن أن ندرجها ضمن التحليل النفسي المهتم برصد تجليات الذات بعيدا عن القراءة الطامحة إلى خلق أبعاد دلالية جديدة تختلف عن الأطر المسطرة من قبل، فقراءة الباحثة لأنا متعالية وأخرى صادمة وأخرى متماهية جاء تحصيلا حاصل أو توثيقا لما بحث فيه **يوسف اليوسف** في (لماذا صمد المتنبي) أو **عبد السلام المسدي** في (قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ) أو **محمد محمود** (أبو الطيب المتنبي)، كلهم نقاد وباحثون استشهدت بهم في بحثها، فلو استثمرت معنى التفاعل بين النص والقارئ وأطرت له بأفق التوقع الأكيد أنها كانت ستفلت من قبضة الحيز النفسي لتقبض هي على

محور جديد تدور حوله أنا المتنبي، قد يكون مختلفا عن جل المحاول التي شغلت النقاد العرب.

يسعى الفصل الثالث إلى البحث في المتوقع واللامتوقع بين الواقع والمثال، وذلك بالتركيز على رغبة الشاعر وسعيه وراء الكمال من خلال شعره الذي يهرب به من عالم الواقع إلى المثال تقول الباحثة: « لا نجد أمامنا في هذا الفصل سوى أن نعالجه من خلال الإنسان في واقعه ومثاله، وفي كفاحه وتطلعاته إلى النموذج والمثال»[2]، ولتحقيق هذا الهدف أوجدت ثلاث عنا صر متعلقة بالانسان وعلاقته بالواقع أو المثال وهي:

الإنسان النموذج في قيمه: وقع هذا العنصر بصمة في الفصل الثاني مفادها أن شعر المتنبي شعر ينم عن شخصيته التي تبحث عن الكمال الموجود في عالم المثل ويترفع عن الواقع بكل مزاياه، إنه شعر حالم متكبر عن كل صفات النقص إذ تقول: « فالشاعر يخلع على ممدوحه هذه الصفات إنما يرتفع به إلى درجة المثال، الذي يمثل تصوره النموذج الكامل للانسان والحلم الذي يداعب خياله ومبعث ذلك حساسية الشاعر الذي يرى نقص الواقع و حاجة المجتمع لمثل هذه الصفات » [2] .

ربط الباحثة بين هذه القيمة ومرجعياتها القبيلة عن حياة الشاعر وخصاله وعن واقعه ومجتمعه وأوضاعه السياسية، جعل قراءتها تبتعد عن تقديم شيء جديد في مجال معنى النص، فهي لن تخرج من إطار تصوير مثالية القيم التي ينشدها أي إنسان وليس الشاعر فقط، مثلا تقول عن هذه الأبيات:

« رجل من الطينة من العنبر الور د وطين العباد من صلصال
فبقيات طينة لاقت الما ء فصارت عذوبة في الزلال
وبقايا وقاره عافت النا س فصارت ركانة في الجبال» [2]

« إذ ما يثير انفعال المتلقي هي هذه الصورة التي تخالف الواقع...حيث يضفي الشاعر على ممدوحه من الصفات ما يميزه ويخرجه عن طبيعة البشر ما يدهش المتلقي و يحدث توترا وفجوة بين أفقه و أفق النص» [2]، نلمس من هذا القول حساسية مفرطة من المعنى المتجدد أي المغاير لغير ما عرفنا به الباحثون من شعر المتنبي المادح **لسيف الدولة** والمفرط في الأوصاف والغارق في الخيال من أجل إرضاءه، فيحسن بنا ونحن نتعامل مع أبيات أشبعت دراسة أن نضيف إليها أو نحذف منها ما جبلنا عليه، هل

حين يصف **سيف الدولة** بأنه مخلوق من ورد والناس من طين يترفع عن الواقع بأن يجعله مخالفا للناس؟ أليس للورد دلالة على الهشاشة والنعومة في موقع لا يناسبها وهو الحكم، فأن يكون الناس مخلوقون من طين للدالة على الصلب وحاكمهم مخلوق من ورد دلالة على تناقض وتنافر بين الراعي ورعيته.

استثمرت الباحثة مفهوم أفق التوقع بشكل يوفر من خلاله البحث عن ما يقلق المتلقي ويشوش عليه، لكن ليس من منظور قراءة جديدة ولكن من منظور إعادة قراءتها وتوزيعها على أقطاب أفق التوقع من متوقع ولا متوقع، فهي في الحقيقة تقرأ النص الشعري للمتنبي دون أن تثير فينا نحن كقراء لقراءتها ما يستفزنا لقراءة شيء جديدي في شعر **المتنبي** فمثل هذا الحكم « فقد جسد الممدوح، بسموه وارتفاعه على مقاس المألوف والواقع الراهن وناسه الذين ضاق بهم وبالعيش بينهم » [2] لا يستهوينا كقراء أبدا للعودة إلى قراءة شعر المتنبي.

الانسان النموذج في سلوكه (الفعل)، لا يخرج عن إطار هذا المبحث المتعلق بالسلوك كفعل عن سابقه المتعلق بالمثل، حيث تتم الأبيات التي استشهدت بها عن حاله الوصف المتعالي على الواقع والحامل لصور بيانية تمزج بين الخالق والمخلوق في الكثير من الصفات، فمثل هذه الأبيات التي استشهدت بها:

« نفذ القضاء بما أردت كأنه لك كلما أزمعت شيئا أزمعا

وأطاعت الدهر العصي كأنه عبد إذا ناديت لي مسرعا» [2]

لا تخرج عن إطار فصل الواقع عن عالم المثل، أين يأخذ الممدوح صفات الكمال التي ترشحه للارتفاع عن الواقع، فهذا المبحث هو تابع للمبحث السابق عليه والأمر ذاته مع مبحث **الانسان النموذج في أشيائه**، فمثل هذا البيت:

« تباري نجوم القذف في كل ليلة نجوم له منهن ورد وأدرهم » [3] يصور حرب النجوم التي تختلف عن الحرب في الواقع فهي صورة تمثل عالم المثل، بالمقارنة إلى عالم الواقع وهي الحرب على الأرض، وبالتالي فهذا المبحث لا يخرج عن دائرة فصل عالم المثل عن عالم الواقع .

كان تركيز الباحثة في هذا الفصل منصبا حول أسلوب المتنبي في تخييب أفق توقع قارئه، بالمقارنة مع ما هو موجود في واقعه، فجاء اجتثاثها لمواطن التشويش والارتباك

في شعر المتنبي محدودا للغاية لا يخلق أفقا جديدا للقراء؛ لأن الباحثة اعتمدت على قراءات سابقة متفقة على أنا **المتنبي** طاغية في شعره، ولم تسمح لقارئها أن يكتشف جوانب أخرى من هذه الأنا في إطار أفق توقع خاص يخلق عوالم ممكنة من الدلالات التي لم يتمكن الباحثون الوقوف عليها في إطار استخدامهم لمناهج سياقية بالدرجة الأولى.

لا يخرج الفصل الثالث المعنون **بالمتوقع و اللامتوقع بين الحقيقة والخيال** عن إطار المرجعية المسبقة في القراءة، حيث تعقد الباحثة الصلة بين الحقيقة والخيال في شعر **المتنبي** وأثر ذلك في خيبة أفق توقع المتلقي، فإذا كانت التجربة الفنية هي تجربة انفعالية في الأصل فهل نتوقع منها أن تكون على مستوى الواقع الممكن؟ وبالتالي فمجرد عقد الصلة بين الحقيقة والواقع في قراءة شعر **المتنبي** يوحي بأننا نفتعل القراءة ولا نتركها انسيابية تهيم في دلالات النص، فلا حقيقة ولا خيال في الشعر إنما هناك إبداع في لحظة قد يمزج المبدع بينهما وفي لحظات كثيرة قد يتجاوزهما إلى ما هو شعري بعيدا عن التفاصيل المجسمة أو العوالم غير ممكنة.

«خطبة الحمام ليس لها رد وإن كانت المسماة تكـلا» [2]

تقول في تعليقها على هذا البيت:« يستمد من معطيات الواقع وحقائقه الموضوعية مادته في تقديم تجربته الشعرية وإخراجها فنيا في هذا الشكل من أشكال التعبير الإبداعي»[2]، فمثل هذه القراءة تبحث عن الاختلاف بين الحقيقة والخيال وليس فيما وراء الحقيقة وما وراء الخيال.

الأمر ذاته في مبحث **الحقيقة المنطقية والخيال**، فإذا كانت الباحثة ترى أن «للشعر منطقه الخاص الذي يسمو به عن المنطق المعهود في الواقع ينظم المنطق الشعري الحقائق بصورة تختلف عن المنطق العهود»[2] فإنها مع ذلك تعقد الصلة في قراءتها بين الحدود المنطقية وما يدخل عليها من مألوف ولا مألوف في التعبير عن الحقيقة فمثلا تقول عن هذه الأبيات:

«ضيف ألم برأسي غيره محتشم والسيف أحسن فعلا منه باللمم»[2]

فقد اندهشت الناقدة من تعبير الشاعر عن رغبته في التخلص من الألم بقطع رأسه، وهي في الحقيقة صورة مركبة قد نقرأها من منظور بعيد عن علاقة المنطق القائل بأن

الانسان لا يؤذي نفسه، حين نبحث في المسكوت عنه قد يتلاءم أفق توقعنا مع أفق توقع النص، فالضيف لا يقيم ومآله الرحيل والصبر عليه أكبر دواء، وإذا كان يخطط لإشهار سيفه على هذا الضيق فهو لم يحقق الفعل لأنه أعطى انطباعا فقط ولم يحققه حين قال: " و السيف أحسن فعلا منه باللمم" فإذا كان للواقع منطق فللخيال منطق آخر، وهذا ما يعطي لأسئلة الباحثة عن معنى هذا البيت نوعا من الانطباعية الغارقة في البحث عن العلاقات إذ تتساءل« هل يمكن أن يكون الرأس مكانا لتخزين الضيق فيه على الحقيقة؟» (2)

أما **الحقيقة المعرفية والخيال** فهو المبحث الذي رأت فيه أن المقصود بالمعرفة الحقيقية هو« المعرفة الإنسانية العادية التي تكشف نسقا معرفيا هائلا من المتصورات والأفكار والعلاقات المنطقية والمعتقدات والمفاهيم المختلفة... » (2)، وفي تحليلها لهذا البيت : « و ما الموت إلا سارق دق شخصه يصول بلا كف و يسعى بلا رحل» (2).

تقول: « لعل التضايف المجازي بين الموت والسارق في العبارة (وما الموت إلا سارق دق شخصه) يضفي على الصورة غرابة ويحملها دلالات رمزية، في حدود إمكانات الشاعر ورؤيته» (2) فهي تبحث عن دلالة التخفي وراء هذه اللغة غير مألوفة.

كان هذا الفصل بحثا في علاقة الشعر بالواقع مختصرا في تعالي وترفع ذات الشاعر عن المألوف، وعليه يمكن القول أن الباحثة لا تجعل القراءة حرة في التصدي لما هو متوقع أو لا متوقع في شعر **المتنبي**، وإنما تستغرق في تفسير تفاصيل غرابة اللغة وجمال الصور البيانية.

نستطيع أن نطلق الحكم ذاته على الفصل الرابع المعنون **بالمتوقع واللامتوقع في اللغة والسياق**، حيث انشغلت بالظواهر الأسلوبية التي انزاح بها الشاعر مثل المفارقة والتكرار والمطالع، ومثل هذا الاستنتاج الذي جعلته الناقدة للغة الشاعر والذي تقول فيه «إن ارتباط شعر المتنبي بالظروف السياسية والاجتماعية في عهده، وموقفه من أزمات هذا العصر ورؤيته في الحياة والوجود، كان له أثر في تغيير الحساسية الشعرية لديه، وفي دفعه إلى التعبير في لغته وأسلوبه بما ينسجم مع الرؤية والموقف الشعوري، مكونا لنفسه معجما شعريا خاصا يتميز عن غيره»(2) مثل هذا الحكم يعطي انطباعا بأن لغة المتنبي هي حصيلة تفاعل مجموعة من العوامل والمحددات الخاصة القابعة في مجتمعه

وظروفه السياسية والاجتماعية والاقتصادية وليس من صميم قيمة نوعية يوحدها الشاعر بموهبته ويصقلها بتجاربه .

قراءتها لمعنى المفارقة التي اعتبرتها «التعبير عن موقف ما على غير ما يستلزمه تجعلها عاملا من عوامل بلورة الطاقة الفنية الكامنة في النص بمفارقتها لما هو مألوف مثل أن يعبر الدال عن مدلولين الأول مدلول حرفي ظاهر، والثاني مدلول سيأتي خفي » [2]، فهذا في الحقيقة بحث في المجاز بأنواعه لا نستطيع من خلاله قراءة لغة **المتنبي** و إنما قراءة صوره البيانية، تقول مثلا عن هذا البيت:

«يا أعدل الناس إلا في معاملتي فيك الخصام وأنت الخصم و الحكم»[2]

« التناقض الظاهر في العبارة (يا أعدل الناس/ إلا في معاملتي) وأنت (الخصم / والحكم) والذي يجمع فيه الشاعر بين المتناقضين: العدل واللاعدل، والخصم يفاجئ المتلقي ويكسر توقعه، و يجعل من التجربة موضوعا جماليا يتيح فضاء شعريا تتكشف فيه الدلالات وتتجسد من خلاله الرؤية» [2]، إن مفاجئة المتلقي على مستوى الاختلاف والتناقض في العبارة هو ما اعتمدت عليه في البحث عن الدلالات المحتملة، في الوقت الذي يعتبر مجرد الوقوف عند الاختلاف والتناقض بين الألفاظ محركا لخلق دلالة على اللفظ وليس على المعنى، فالخصم والحكم اللذان قارنت بينهما بالعدل واللاعدل هما تحصيل حاصل لمعنى المعنى من العدل واللاعدل.

لقد تناولت الباحثة ملامح التلقي في ضوء أفق التوقع، وكانت قراءتها تحليلية بالدرجة الأولى لأنها تبحث عمدا عن مواطن يخيب فيها آو ينسجم أفق توقع النص الشعري مع قراءتها المحكومة مسبقا بخلفية نقدية، ولعل ما ختمت به بحثها خير دليل على هذا إذ تقول « ربما كان لحياة الشاعر وواقعه الذي امتلأ بالمفارقات والتناقضات أبلغ الأثر في صنع نفسيته وفكره بهذه الازدواجية التي لم تفارقه حتى أخر حياته، والتي اتخذت مظهرا تعبيريا غلب على شعره ومدحه، هذه الخاصية القائمة على المقارنة والسخرية»[2].

I-2 حول السرد:

2-1 عبد الله إبراهيم:

ينقلنا الناقد العراقي **عبد الله إبراهيم** في كتابه(التلقي والسياقات الثقافية، بحث في تأويل الظاهرة الأدبية) إلى الجانب التطبيقي لنظرية القراءة والتلقي، التي رأى أنها لا يمكن أن تعبر عن حقيقة إجرائها إلا إذا «نزلت هذه النظرية منزلتها الحقيقية، بوصفها نشاطا فكريا متصلا بنظرية أكثر شمولا هي نظرية الاتصال»[2]، هذه النظرية اعتبرها **عبد الله إبراهيم** الممهد الأول لحقيقة التفاعل بين الأفراد، هذا ما أورده في مدخل بحثه والذي عنون له بالتلقي الاتصال والتفاعل الأدبي.

قسم الناقد بحثه إلى أربعة فصول موزعة على الشكل التالي: التلقي الداخلي وخطأ التفسير، التلقي والتمثيل السردي، التلقي النقدي وتعويم الخصائص الإجناسية، والتلقي التاريخي وهيمنة السياقات الثقافية، أراد من خلال هذه المباحث تقديم مفهوم للتلقي انطلاقا من مميزات الحيز الثقافي العربي المؤثرة فيه. واجهت تلقيات متعاقبة بدأ من ظهورها إلى عصرنا الراهن

جاء تركيزه بالدرجة الأولى منصبا على دراسة بعض النصوص السردية العربية التي واجهت تلقيات متعاقبة بدأ من ظهورها إلى عصرنا الراهن، فاختار في الفصل الأول قصة (الحجاج والصبيان والليل)*، ليكشف بها عن كيفية تجلي التلقي الداخلي لانتاج المعنى طبقا لاختلاف الرؤى والمنظورات، في محاولة منه لتقصي الكيفية التي يتم فيها تبادل الأدوار من تلقي الخبر إلى بثه من جديد، ثم محاولة ربط هذا التنوع بالبيئة السائدة في ثقافة ذلك العصر، أراد أن يثبت كيف ينظر إلى التلقي في مجال السرد «تبعا لتبادل الأدوار التي تقوم بها الشخصيات» [2]، ففي السرد يستطيع المتلقي أن يكون هو باث الخبر كما يستطيع أن يكون متلقيه تبعا لدوره، فقدم في هذا الفصل نموذجا عن تعلق الخبر بالمتلقي وتأثير هذا الأخير إما في تداوله أو في انتفائه، يقول: «يوفر السرد حرية كبيرة لممارسة التنكر الذي يراد منه انتهاك قيم غير مقبولة، والفاعلون في سياق النصوص السردية هم الذين يحددون ايجابية الفهم أو سلبيتها»[2].

أثبت في الفصل الثاني ومن خلال نص (حي بن يقضان) شروط التلقي إزاء تفسير وترميز(المرسل) لنصه، هذه الشروط منها ما يتعلق بالجانب العقلي المتمثل في إدراك المتلقي، ومنها ما هو متعلق بالثقافة التي يتبناها، فتلقي نص (حي بن

يقضان) **لابن سينا** أخذ خصوصيته من السمات والخصائص الفنية التي جبل عليها المتلقي في التراث النقدي العربي القديم، والمتمثلة في خصائص نص حي بن طفيل، فنص ابن سينا «يحيل على ابن طفيل»[2] من حيث خصائص السيرة العربية التي عكست خصائص السياق الثقافي العربي المعتمد على سلم قيم بعينا.

خصوصية السياق الثقافي وأثره في التلقي هو ما أراد **عبدا لله إبراهيم** إثباته في الفصل الثالث من خلال تأثير هذا السياق الثقافي على ما اصطلح عليه بالبند الذي كان نتيجة لثقافة أرادت التخلص من النموذج المتعارف عليه إنه شعر «لم يمثل الأبنية الإيقاعية والأسلوبية واللفظية التي رسخها الأدب العربي التقليدي»[2]، فاختلاف مقاييس وضوابط البند جاءت نتيجة لثقافة أثرت في التلقي بشكل «يخلق عند المتلقي أفق الانتظار ترتب كل مكوناته في ضوء الخصائص العامة للنثر القديم»[2]، وعلى إثر هذا الأفق.

إن ما قدمه الناقد في الفصول الثلاثة كان تمهيدا للفصل الرابع، ففي هذا الفصل يقدم صورة عن التلقي الذي أوجدته الثقافة الإسلامية أو بصيغة أخرى، كيف أصبح المتلقي في عصر الإسلام يقرأ النص الجاهلي؟ فأراد إثبات أن التلقي الإسلامي للنص النثري الجاهلي وجد وفق أفق توقع مختلف، أوجده الدين الإسلامي الذي يعتبر سياقا ثقافيا مختلفا في كل مناحيه عن السياق الثقافي الجاهلي الذي ظهرت فيه هذه النصوص النثرية، فوفقا **لعبد الله إبراهيم**«جرت عملية ذات شقين فيما يخص تلقي المرويات الجاهلية، النسق الأول، تم فيه طمس معظم المرويات السردية، وذلك بإصدار حكم قيمته... قرآنية بحقها ووصفها بأنها "أساطير الأولين"...والشق الثاني، تم فيه التدخل في نسخ المرويات النثرية الأخرى، وشحنها بدلالات تنبؤية واعتبارية توافق روح الإسلام»[2].

لقد أراد الناقد **عبد الله إبراهيم** إثبات دور وتأثير السياق الثقافي الذي يوجد فيه المتلقي على تلقيه بالدرجة الأولى، وعلى ما يتلقاه بالدرجة الثانية، ليكون التلقي كممارسة يدخل في صلب الموروث الثقافي للنص والمتلقي، لكن تطابق نظرية القراءة والتلقي وفق السياق الثقافي للنص والمتلقي يجعلنا نتساءل عن مصير النص بعد هذا التلقي المقيد بالسياق الثقافي، ألم تشر نظرية القراءة والتلقي إلى أن النص يجد دائما

مهربا من المعيار المتعارف عليه، فإذا كان النص النثري والذي ركز عليه الناقد بشكل كبير، قد تعرض للتلقي وفق الثقافة المفعمة بالحس الديني الإسلامي والذي حسب رأيه قد صاغ قارئه بما يتناسب ومعاييره، ومع ذلك فقد بقي النص النثري الجاهلي عصيا على هذا التصنيف بشكل يجعله دائما بحاجة إلى قراءة وفق وجهات نظر مختلفة، وبالتالي ارتهان التلقي للسياق الثقافي أمر نسبي لا يمكن الجزم به، فنحن كمتلقين معاصرين للموروث الأدبي الجاهلي لا نتقيد بالوازع الديني الذي اتخذه الناقد مقياسا للحكم على تلقي هذا الموروث.

2- 2 شرف الدين ماجدولين:

قدم الناقد المغربي **شرف الدين ماجدولين** في مؤلفه (ترويض الحكاية بصدد قراءة التراث السردي) وصفا وتقييما للفعل القرائي لنصوص سردية درست من قبل باحثين ينتمون إلى حيز جغرافي وثقافي مغربي، يقول في مقدمته «لعل ما يميز القراءات المقدمة في هذا الكتاب انتماؤها جميعا إلى السياق المغربي، كما أن ما يبرر اختيارها كونها قراءات جديدة، مما يتضمنه معنى الجدة من مغايرة للسابق في منهج النظر وسبل العرض و طرائق البيان والتعليل» [2].

أراد الناقد أن يقدم قراءة لجملة من المقترحات التحليلية التي اختصت بالتراث السردي، فاشتمل البحث على ستة فصول ضم كل فصل نموذجا نقديا تجتمع جميعها لتهدف إلى «انجاز قراءة من مستوى ثان، تستهدف بيان حدود الفعل القرائي في الأعمال المقدمة، عبر تمثل آلياتها التفسيرية ووعي مرتكزاتها التأويلية ثم التفرد بعد ذلك إلى مقاصدها النظرية و غاياتها النقدية والثقافية» [2].

تتوزع المقترحات النقدية التي ضمنها البحث حول « السيرة الشعبية والرحلات والأخبار والتراجم والمرويات الشفاهية والنوادر الأدبية» [2] ففي الفصل الأول المعنون بقراءة سعيد يقطين: التراث السردي النص والنسق الثاني تناول ما قدمه **سعيد يقطين** في كتابه (الكلام والخبر) والذي خصصه لنموذج سردي هو السيرة الشعبية، وفرضية البحث تنبني على تقديم مباحث القراءة التي ضمها كل كتاب، فقد تواتر هذا الإجراء مع كل قراءة يقدمها لكتاب نقدي، وعن كتاب(الكلام والخبر) عرض مختصرات المباحث التي تضمنها مركزا على مواطن الجدة فيه، ثم يعرض القضايا النقدية في شكل مباحث منها:

النص الأكبر والتكامل التراثي والذي عرض فيه كيفية استناد **سعيد يقطين** على منظومة ثقافية عربية جعلته يصنف النص السردي الشعبي ضمن منظومة ثقافية عربية تجعل من نص السيرة الشعبية كلا متكاملا يقوم على وجود متكامل تحكمه عناصر التاريخ وقيم التعبير الأدبي والحيز الجغرافي... وعليه فقد عقد الناقد **شرف الدين ماجدولين** مقارنة بين ما ضمته دراسة **سعيد يقطين** للسيرة الشعبية بالنص الأكبر والذي يقصد به الدلالة على « قيمة علاقات الترابط والتركيب والتكامل ذات الخاصية النسقية المتصلة بكل ما يفترض أن يتضمنه التراث القديم » [2] وفق هذا التصور لوجود نموذج لنص السيرة الشعبية ذو خصائص متفق عليها في الثقافية العربية والثقافية الشعبية خاصة، عقد الناقد **ماجدولين** صلة بين خصائص السيرة الشعبية التي نصها **سعيد يقطين** وبين خصائص النص السردي المتداول في الثقافة العربية بمقاييسه الخاصة، ليصل في النهاية إلى أن هذه الخصائص التي استنتجها **سعيد يقطين** تعود إلى خصائص النص السردي في القرآن الكريم إذ يقول: « نموذجية القرآن أو تعاليه عن التحققات المتباينة سمة تفسر انتظام الكلام العربي القديم في أفق السعي إلى محاكاة كمال ناجز سلفا» [2].

أما مبحث النص الثقافي ومبدأ التفاعل، فقد عرض فيه أشكال التفاعل بين السيرة الشعبية والنص الأكبر (الموجود في القرآن) لهذا عنونه بالنص الثقافي لأنه نتيجة تفاعل مع نصوص أخرى يقول: « النص الثقافي موصول بنص ما» [3] وفي مبحث بين النص والنصية، نحو مجاورة اللانص، عقد الصلة بين النصوص التي تحوي معاييرا ومقاسات للسيرة الشعبية مع نصوص هامشية سمها باللانصية والتي لا تحوي قاعدة تنتظم فيها مفاهيم النص الأكبر وبالتالي تفتقد لخاصية الجنس الأدبي لأنها لا تسمح بتحديد «الجنس والنوع و النمط » [2] .

وكخلاصة لما جاء في كتاب (الكلام والخبر) **لسعيد يقطين** يقدم الناقد **ماجدولين** ما سماه تركيبا يجمع فيه أهم المنجزات النقدية التي ضمها هذا الكتاب الذي اعتبره « مقدمة لفهم السرد العربي»[2]، فإذا كان الناقد **ماجدولين** بصدد قراءة ما قدمه كتاب (الكلام والخبر) فإن تخصيصه لجزء من كل الكتاب جعله يغفل قضية جوهرية ضمها الكتاب وهي إعادة تأسيس مفهوم الأجناس الأدبية وما يتفرع عنها وهي الفكرة الرئيسية التي تشمل ملاحظات حول أجناس أدبية عربية مختلفة من بينها السيرة الشعبية التي

خصها **ماجدولين** بالقراءة دون غيرها، فقضية عقد الصلة بين منجز أدبي ثقافي عربي تمثله السيرة الشعبية مع ما استلهمه من نموذج السيرة في القرآن الكريم وما جاورها من أجناس إبداعية أخرى قضية جزئية بالمقارنة مع المفهوم الأجناس الأدبية والتي تحمل تصورا خاصا بالناقد ينتقل فيه من الثابت إلى المتغير ثم المتحول في إطار خصوصية الأجناس الأدبية العربية، فقراءة الناقد **ماجدولين** للطرح النقدي الذي قدمه **سعيد يقطين** جزء من كل، هذا الكل يحمل رؤية نقدية خاصة تتمثل في خطاطة تجمع بين طياتها تراكمات لمفاهيم كثيرة تستدعي المناقشة والتحليل وإعادة قراءتها من جديد لأنها تطرح أسئلة معاصرة على التراث، فكان السؤال الذي ينبغي طرحه على ماقدمه **سعيد يقطين** يستدعي البحث عن مقومات المقدمات التي انطلق منها والهدف الذي ينشده ونجاعة النتائج التي حققها، يقول **سعيد يقطين** عن أهمية إعادة قراءة تراثنا النقدي: « إن إعادة قراءته ترثنا الأدبي والفكري ومعاودة التفكير فيه بشكل دائم وجديد من مستلزمات تكوين فكرة دقيقة ومتجددة عنه، كما أنه من دواعي تشكيل وعي جديد بذواتنا وهويتنا ومستقبلنا»[2]، فالناقد أراد من خلال كتابة (الكلام والخبر) الإجابة عن أسئلة طرحها في مؤلفاته التي يجمع بينها خط رفيع هو الاهتمام بالمجال السردي المتعلق بالتراث العربي خاصة في مؤلفاته: (الرواية والتراث السردي)، (ذخيرة العجائب العربية) ، (قال لي الراوي) ...

يتأسس التصور الذي أراده **سعيد يقطين** لخصائص السرد العربي على ثلاث محاور أساسية هي: « مبادئ مقولات تجليات » [2]

«الجنس، النوع، النمط » [2]

«القصة، الخطاب، النص»[2]

يعني بالمبدأ «الكليات العامة المجردة والمتعالية على الزمان والمكان »[2] ، وحدد هذه المبادئ كالآتي: مبدأ الثبات، مبدأ التحول، مبدأ التغير «المبدأ الأول يحدد لنا العناصر الجوهرية التي بواسطتها تميز ماهية الشيء... المبدأ الثاني يتصل بالصياغات البنيوية للشيء، المبدأ الثالث، كل ظاهرة عرضة للتغير التي ينقلها من حالة إلى أخرى مختلفة تماما وذلك بفعل تدخل عوامل معينة تتصل مثلا بالزمن»[2]، من هذه المبادئ الثلاث يجعل **يقطين** أي كلام يقارب انطلاقا من البحث في عناصره الجوهرية وصفاته

البنيوية وتفاعله مع غيره وفق السيرورة الزمنية، وهذه المبادئ الثلاثة هي التي تعيين المقولات «فإذا كانت المبادئ ثابتة وتسمح لنا بالنضر إلى الكلام من خلال ثلاث مراتب كبرى، نجد المقولات تجعلنا بصدد كل مرتبة أمام تقسيمات جديدة تراعي فيها التدرج من العام إلى الخاص وذلك بناء على أن المقولات المتحولة لكنها في تحولها تتضمن ما هو ثابت(الأجناس) وماهو متحول (الأنواع) وما هو متغير(الأنماط)» [2]، ولتوضيح ما يرمي إليه وضع جدلا يكون التقاطع فيه من ثلاثة مبادئ في شكلها الأفقي وثلاث مقولات في شكلها العمودي ليقدم لنا تسميات لهذه المقولات : الجنس، النوع، النمط .

المبادئ / المقولات	الثابت	التحول	التغير
الثابتة	الأجناس		
المتحولة		الأنواع	
المغيرة			الأنماط

الشكل1ص:184

ووفق هذا الجدول قسم **يقطين** التراث الأدبي العربي إلى سرد وشعر وحديث، مركزا على السرد والتحولات التي تلحق به والمتمثلة في الخبر، الحكاية، القصة، السرد وداخل كل مجال بحدث عن الثبات فيه والمتغير والمتحول، فالخصائص الثابتة تحويها المحاور الثلاثة بين (الحكاية، القصة، والسرد)، والتحول يشمل الخصائص التي تلحق موضوع هذا الثبات مثل أخبار القصة والسيرة، والتحول يشمل الخصائص التي تلحق موضوع الثابت مثل (أخبار الزهاد، أخبار الحمقى) والتغير يشمل التداخل بين الأنواع كوجود المثل في القصة ، أما عن النمط فما يتعلق بالثبات عنه صنفه ضمن التجربة الإنسانية وقسمه إلى الأليف، الغريب ، العجيب ، والتحول شمل المقاصد التي ينبغي للخبر تحقيقها، أما التغير فهو خاص بالأسلوب.

لا يسع المقام هنا للحديث عن كل القضايا النقدية التي عرضها الكتاب في سبيل تأسيس نظرية للأجناس الأدبية العربية لكن تأمل هذه الخطاطة التي وضعها **يقطين** تشغلنا بمجموعة من الأسئلة تتعلق أساسا بإمكانية ملء الخانات التي تركها فارغة، وبصيغة أخرى هل يمكن أن تصمد هذه الخطاطة أمام المتغيرات التي تحقق الإبداع

الأدبي ؟ وعلى هذا الأساس كان ينبغي لقراءة الناقد **ماجدولين** أن تتبني على التمعن في الفراغات التي تركها (الكلام والخبر) مفتوحة، لأن المسار الذي خطه لبحثه في المقدمة يقوم على مسألة ما هو موجود وما يجب أن يوجد في أعمال نقدية عربية، يقول عنها أنها جادة .

من أجل توخي الموضوعية لا بد من الإشارة إلى أن هذا الفضاء البحثي المخصص لكتاب (ترويض الحكاية بصدد قراءة التراث السردي) لم نستطع الإلمام به إلا فيما يخص جزئيته الأولى والمخصصة لكتاب **سعيد يقطين** (الكلام والخبر) ذلك لأن هذا الكتاب متاح لنا، أما بقية الكتب التي قدم لها **شرف ماجدولين** قراءة مثل كتاب عبد الفتاح كليطو(لن تتكلم لغتي) وكتاب **فريد زاهي** (الجسد والصورة والمقدس في الإسلام) وكتاب (الغرب المتخيل) **لمحمد نور الدين أفية** وكتاب **حسن بحراوي** (حلقة رواة طنجة) و(بلاغة نادرة) **لمحمد مشبال** فلم تكن بوسعنا، لكن ما ينبغي الإشارة له هو أن قراءة **شرف الدين ماجدولين** لهذه الكتب جاءت متواترة تبحث في خصوصية السرد العربي، والخيط الرفيع الذي يجمع هذه القراءات هو اشتمال الكتب التي انتقاها على خاصية تجاوز الاستيعاب النظري المقنن للموروث السردي العربي، حيث كل كتاب من هذه الكتب ،ووفق القراءة التي قدمها له، يشتمل على مجال نصي مماثل للنص القديم أو النموذج القديم إلا أنه يتجاوزه في خصوصيات معاصرة تضفي خاصة الجد على هذا الموروث، من هنا يمكن القول أن قراءة **شرف الدين ماجدولين** قراءة تبحث في السيرورة التاريخية للوقوف على خاصية من خواص القراءة التي اقترحها **ياوس** وهي المسافة الجمالية الناتجة عن أفق التوقع، وإن كان الناقد لم يصرح مباشرة بأنه يترصد عملية المشاركة الفعالة بين النص وقارئه إذ يقول :« يبدو أنه فضلا عن كل ما سبق التنويه به من ذرائع لاستعراض هذه التجارب القرائية، فإن مما يصوغ الجمع بينها في كتاب أنها تحكي كلها قصة تروض تتجاوز الصفة إلى الاستيعاب التجريدي للموروث السردي، بحيث تنتهي القراءات على اختلافها إلى مجال نصي يبدو مماثلا للنص القديم المقروء بيد أنه يجاوزه، ويعيد خلقه وتمثيله ورسم هويته من جديد بصيغ لغوية وجمالية لا تخلوا من بصمات متخيل تفاعلي لوسيط ينتمي إلى عالم "الهنا والآن" »[2]، من هنا يمكن

القول أن الناقد اشتغل على قراءة آفاق توقع مختلفة قرأ في سياقها النص السردي العربي التراثي والانجازات القرائية المعاصرة التي اهتمت به .

2- 3 نادر كاظم:

نجد لدى الباحث **نادر كاظم** بحثا هو في الأصل أطروحة ماجستير عرض فيها أنماط التلقي التي صاحبت المقامات العربية تحت عنوان (المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث)، ويتمثل هدف هذا البحث في استكشاف طبيعة الإكراهات التي يمارسها أفق التوقع في توجيه قراءة مقامات **الهمذاني**، وأثر هذه القراءات في إنتاج النص المقروء ورسم دلالاته الجديدة يقول: «شرعنا في قراءة أنماط التلقي لمقامات بديع الزمان في النقد العربي الحديث، منطلقين في ذلك من استضافة التراكم القارئ الضخم الذي قدمه النقاد العرب بدءا من عصر الإحياء حتى اللحظة الراهنة، وهو ما أتاح لنا فرصة ثمينة لمعاينة فعل المتلقي، حيث كان كل نمط من تلك الأنماط يقرأ مقامات بديع الزمان انطلاقا من أفقه الخاص »[2] .

وزع البحث على مدخل وثلاث فصول، تناول في المدخل التلقي والقراءة من جمالية التفاعل إلى ديناميكية التلقي، مفهوم التلقي من حيث هو ممارسة جماعية أي تتبع القراءات المتتالية للمقامات، وبالتالي جعل فعل التلقي لا يعبر عن تفاعل بين القارئ والنص فحسب بل بين القراءات المتعاقبة والنص، فهو بهذا الإجراء يطبق ما قاله **ياوس** عن تاريخ النص الأدبي الذي لا ينفصل عن تاريخ تلقيه، وبهذا نجده في التمهيد يقدم تفصيلا عن مفهوم التلقي عند **إيزر**، حيث التفاعل بين ما لم يقله النص وما يقوله المتلقي، يعني ملء فراغاته، ومفهوم التلقي عند **ياوس** ممثلا في أفق التوقع، فانصب اهتمام البحث على «نص القارئ وأفق انتظاره، وذلك في علاقته بسلسلة القراءات السابقة التي كانت تضع المقامات وتعيد إنتاجها»[2] فيقترح **نادر كاظم** اختبار أفق التوقع عند كل قارئ لمقامات الهمذاني وإخضاع قراءته إلى مساءلة تحدد موقعها في سلسلة التلقيات التي صاحبت هذا النص، ففن المقامات كإحدى الفنون الأدبية القديمة في الأدب العربي تعرض لقراءات عديدة، ونظرا لتركيبها الفريد من حيث اللغة فقد شكلت أسئلة إشكالية، فبين أنماط التلقي القديم لها والتلقيات الحديثة، يقدم لنا الناقد أنماط التلقي لمقامات

الهمذاني في النقد العربي وفق ثلاث مستويات هي : التلقي الإيحائي، التلقي الاستيعابي ثم التأصيلي.

بدأ الفصل الأول بالتلقي الإيجابي لمقامات بديع الزمان، وقصده به تشكيل أفق توقع بالنسبة لمقامات الهمذاني في عصر النهضة والإحياء، حيث اعتبر حدث التلقي«حدث تاريخي محكوم إلى حد كبير، بلحظته التاريخية وأفقه المعروف العام» [2]، فأراد أن يقدم إحاطة بالجانب التاريخي والثقافي الذي جعل فعل التلقي يتسم بالإيجابية في تلك المرحلة الساعية لاستعادة المقامات الهمذانية كجزء هام من التراث العربي القديم، ولم يهتم في هذا المبحث من الفصل بتلقي المقامات بقدر ما اهتم بالأوضاع الفكرية التي عرفها المفكرون والباحثون العرب «أيام الصدمة الأولى التي أحدثتها الحملة الفرنسية على مصر سنة 1791م»[2] ، فهذا التقديم يشرح بصورة غير مباشرة الاختلاف الذي يمس التلقي بالموازاة مع اختلاف معايير القراءة التي تقررها الحقبة التاريخية .

أراد **نادر كاظم** أن يبرز التلقي الماضي لمقامات الهمذاني مع القراء المعاصرين، لهذا مهد لمبحث عنونه باندماج الآفاق وحداثة المقامات ليجيب عن سؤال الفصل الأول وهو: «كيف تحقق الاندماج بين أفق الماضي والأفق الإيحائي من جهة فهم المقامات وقراءتها ؟»[2].

عرض أولا التلقي العربي القديم للمقاومات «الذي سيؤسس ولأول مرة للمقامات الهمذانية معنى وقيمة»[2]، إنه التلقي الأول أو بمعنى آخر اللقاء الأول بين النص ومتلقيه، ومثله معاصروا الهمذاني، وكنموذج استشهد بالاعتراض الذي وجهه **أبو بكر الخوارزمي** للمقامات، لكن هذا الاعتراض لا يمكن عده قراءة لأنه رده فعل إزاء نموذج جديد، يقول الناقد :« يبدو أن الاعتراض والطعن لن يكونا موجهين إلا للمقامات بوصفها نصا، بل إنهما موجهان إلى أمر آخر مرتبط بالمقامات، إنه مقدرة بديع الزمان الأدبية التي اتخذ البديع من المقامات علامة عليها »[2] فأين حظ التفاعل بين النص والمتلقي، هل يمكن اعتبار الاختلاف عن الجنس الأدبي قراءة ؟ فالاعتراض كان ينبغي أن يكون على محتوى المقامات وليس على ميزتها –البديع– والأمر كذلك على رده فعل المتلقين المعاصرين الأواخر عهد الهمذاني، حيث قدم الناقد نموذجا من (يتيمة الدهر) **للثعالبي** أبدى فيه إعجابه بالمقامات وعلق عليه الناقد بقوله : « إطراء تقريضي لموهبة البديع

وقدرته على الحفظ والارتحال و الإتيان بالغريب البديع »[2]، فهل تحدد هنا أفق الانتظار ؟ أم تحدد الرفض أو الإعجاب ؟ ربما « قلة الوثائق التي توثق لهذا التلقي »[2] جعلته يستشهد بآراء وليس بقراءة، ومن هنا لا يمكننا القول أن التلقي قد حقق في فترة ظهور مقامات الهمذاني لأنه يفتقد لشروط الحضور المنتج للمتلقي ويقف عند الحدود استكشاف النص .

ما قدمه جيل الإحياء في عصر النهضة هو الذي يمكن إدراجه ضمن خانة التلقي لأنه قراءة تتوزع على التعديل والتصحيح أو الاستبعاد والتجاوز، ولا تهمنا القراءة الصحيحة أو الخاطئة، بل ما يهمنا أنها قراءة جاءت جراء تفاعل ومصيرها سيتحدد مع التلقيات اللاحقة من جيل إلى جيل، وهنا نتفق مع الباحث في إدراجه شواهد ونماذج قرأت المقامات وأنتجت نصا يحاورها، هذه القراءات اختصرها في هذا الجدول .

نوع المسار	بداية المسار	نهاية المسار
مسار التلقي الأدبي	اليازجي	المويلحي
مسار التلقي الفليولوجي	الطبعات الأولى	طبعة محمد عبده
مسار التلقي النقدي	رفاعه الطهطاوي	روحي الخالدي

شكل2ص: 79

فتباعد التلقي المصاحب للمقامات في مرحلة الإحياء يمكن تقديمه في ثلاث مسارات هي : التلقي الأدبي الذي يحاكي ويجاري رغبة في تقليد المقامات، وهذا ما قدمه « (مجمع البحرين) **لناصف اليازجي** و(الساق على الساق) **لأحمد فارس الشدياق**، و(حديث عيسى بن هشام) **لمحمد المويلحي**، والتلقي (الفيلولوجي) الذي يهدف إلى محاولة تصحيح وتفسير المقامات كما فعل **محمد عبده**، ثم التلقي الذي عكف على التعرف بنص المقامات وتصنيفها كما فعل (رفاعة الطهطاوي) و(وروحي الخالدي) »[2] .

وفي هذه المرحلة تشكل كما يقول الناقد أفق انتظار لدى الإحيائيين اعتبر المقامات «كنزا ثمينا من كنوز الأجداد»[2] .

كسر أفق الانتظار: التلقي الاستبعادي لمقامات بديع الزمان، هذا هو عنوان الفصل الثاني لكن، قبل متابعة ما جاء فيه من قضايا خاصة بفعل التلقي لا بد من الإشارة إلى أن مصطلح كسر الأفق «جاء به الشكلانيون الروس ويعني المقصدية الفنية للإنزياحات الأسلوبية، في رهينة بالملفوظ اللساني وبنية الأدب»[2] على خلاف خيبة أفق التوقع هو

صدمة المتلقي من النص، فخيبة التوقع لا يتيحها النص وحده لأنها قد لا تكون كذلك مع قارئ آخر، أما كسر الأفق فهو غاية النص .

عرض الباحث التلقي العربي الجديد للمقامات والمتجاوز لتلقي الإيحائيين، حيث في العقود الأولى من القرن العشرين «ما عادت المعايير المقبولة في التلقي الإيحائي صالحة، وما عاد الفهم الذي شكله هذا التلقي لمقامات بديع الزمان مقبولا »[2] وهنا يقدم تعرض أفق التوقع للتغيير جراء ظهور النزعة الرومانسية في الأدب، وهذه المرحلة أطلق عليها الناقد مرحلة التلقي الاستبعادي الذي لم يخالف التلقي الإيحائي فقط بل استبعد أيضا فكرة كنز الأجداد لمجرد أنها تخلو من أي مضمون اجتماعي يوافق الفترة التاريخية التي أنجبت **خليل مطران والرافعي والمنفلوطي** ...

يدور الفصل الثالث وعنوانه تعديل أفق التوقع، التلقي التأصيلي لمقامات بديع الزمان الهمذاني حول القراءة الجديدة التي أرادت تعديل أفق التوقع الذي تعرض للتغيير، حيث استطاع جيل توفيق الحكيم وفخري ومارون عبود... اختراق الكثافة اللفظية للمقامات واستكشاف أبعادها الدلالية .

قدم الباحث نادر كاظم قراءة لسلسلة القراءات التي رافقت المقامات، والأكيد أن قراءته وإن كانت تصنيفية فهي مبنية على تفاعل بين قراءته للمقامات وقراءة الأدباء والنقاد العرب.

I-3 حول النقد:

3-1 سيزا قاسم:

أقامت الناقدة **سيزا قاسم** في كتابها (القارئ والنص، العلامة والدلالة) علاقة تربط بين نظرية التلقي وقراءة النص الأدبي وفق نظام العلامات، وكان هدف بحثها يتوجه صوب التساؤل عن الدافع وراء إدراك معنى النص الأدبي؟ بمعنى آخر تتساءل عن الميزة التي تميز قراءتنا للنص الأدبي مقارنة مع ما هو موجود في حياتنا اليومية، والإجابة عن هذا السؤال تتعلق بحقيقة القراءة، فكانت فرضية البحث تقوم على «إذا كانت القراءة بداية إدراك حسي لشيء في الواقع فإن الخطوة الثانية هي التعرف على الطبيعة السيموطيقية لهذا الشيء، هل هذا الشيء علامة أم لا؟»[2].

ركزت الناقدة في بحثها على دور العلامة في جعل القراءة متجددة؛ لأن لها قابلية استدعاء علامات قد تكون متشابهة لها أو مخالفة عنها.

عمقت الناقدة مفهوم القراءة في مدخل البحث، حيث شرحت مستوياتها التي تتطلب فك شفرة العلامة ثم الولوج إلى الدلالة من أجل «محاولة معرفة هذه الدلالة مبتورة أو مغلوطة، وعندئذ لابد من محاولة معرفة إذا كانت هذه الدلالة تنطوي على مستوى أعمق يحتاج إلى عملية تفسير، أي قد تكون الدلالة المتعرف عليها غير كاملة وذلك لابد من البحث عن شفرة جديدة تكمل الشفرة الأولى وتصل إلى المعنى الثاني أو معنى المعنى»[2]، والوصول إلى معنى المعنى يسبقه المرور بعدة مرحل مترابطة لا يمكن تجاهلها ما دامت دلالة العلامة تتولد من موقعها في النص، فالناقدة رأت أن عملية القراءة تشبه «تسلق سلم حلزوني يبدأ بالطابق الأول وهو طابق العلامات بكل أنواعها، ثم التوصل إلى الطابق الثاني، طابق اللغة الخاصة بكل نص، ثم الطابق الثالث وهو طابق تفسير النص وتأويلات الفعل أو تحويل النص إلى معايشة فعلية»[2]، هذه المراحل التي عددتها الناقدة تجمع بين ما قال به **ياوس** بضرورة جعل النص الأدبي خاضعا للتأويل لأنه ليس هناك معنى خالص يكون النص، وإنما المعنى يتضمن الإدراك بصورة حتمية، فالتأويل مستوى لا ينشأ إذا وصلت القراءة إلى مستوى من الإدراك الذي تعيق فيه العلامة تدفق المعنى بشكل واضح، وكذلك ما قال به **إيزر**، حيث رأى أن معنى النص منتج بفعل فهم المتلقي الذي يستطيع أن يحمل منه إحالات ينزع بواسطتها الطابع الرمزي للغة، ويجعل من النص يعيد تشييد معنى خفي.

تصل الناقدة بعد هذا التعريف للقراءة ومستوياتها إلى أنه ليس كل إدراك يمنح قراءة، إذ القراءة تتطلب الانطلاق من موقع محسوس يدركه القارئ ثم تصنف القراءة هذا الواقع المحسوس إلى ما هو قابل للقراءة وما هو غير قابل، هذا ما تحدثت عنه في الفصل الأول(أبعاد السيميوطيقا) حيث ركزت على طبيعة النص الأدبي عند مواجهة القراءة له، وكيف أنه يتسم بالصمود أمام عملية التأويل فعلى القارئ«أن يقوم بملء كثير من الفجوات والثغرات الموجودة في النص، وهذا إجراء أساسي ومحوري من عملية القراءة»[2]، هذه الدعوة استنتجتها الناقدة بعد شرح مفهوم المعنى الدلالي الذي تستر عنه النص، وقد جعلت هذا التخفي خاصية من خواص الثقافة التي ينشأ فيها النص، ومثلت

لهذا التصور بالحكم الذي أطلقه اليابانيون على كتاب **رولان بارت**(إمبراطورية العلامة)، إذ تقول أن: «القواعد السيميوطيقية هي الطريقة التي تنظم بها كل ثقافة آليات العلامات للإشارة إلى نفسها، ولذلك يمكن القول أن العلامة السيميوطيقية اصطلاحية في أساسها ومقدمة»[2]، حيث رفضوا هذا الكتاب؛ لأنه نتاج ثقافة مغايرة عن ثقافتهم.

تتفق الناقدة مع نظرية القراءة والتلقي في كون العلامة تحتاج بالإضافة إلى التعلم النظري إلى تعلم حياتي يعطيها عمقا في التأويل داخل النص، لكنها تختلف عن ما قالته حين تجعل الثقافة مقياسا لنجاعة النص الأدبي، **فياوس** رأى أن سيرورة النص كفيلة بأن تجعله صالحا لكل زمان ومكان، و**إيزر** أرجع إدراكنا لمعنى النص إلى تفاعلنا معه وفق ما تتيحه عملية القراءة من ملء الفراغات الشاغرة غير محددة لا بالزمان ولا المكان الذي تنتمي إليه، وعليه فقول الناقدة بارتهان النص للثقافة يجعل من العلامة حبيسة الثقافة المنحدرة منها لأن؛ فهمها يقتضي فهم هذه الثقافة، فالعلامة أيا كانت الشفرة المحصورة فيها لا تكتسب معناها إلا حين إدراكها وترجمتها وفق ما ينتجه النص من جهة وما تساهم به القراءة من جهة أخرى.

تناقش الناقدة في الفصل الرابع والخامس سيميوطيقا المكان والزمان وتركز بالخصوص على العلاقة الجامعة بينهما، وتؤكد على أننا نستطيع أن نتعرف على الأشياء من خلال وضعها في المكان، وبالمقابل نستطيع أن نتعرف على تواريخ الأحداث من خلال موقعها الزماني، ولتوضح هذه العلاقة قامت الناقدة بتحليل دلالة أسماء الأماكن في معلقة **امرئ القيس** وفق تحليل الفلاسفة والشعراء للزمن، ومن خلال هذا التحليل أرادت طرح سؤال يتعلق بمنبع الدلالة، هل هي عند المتكلم أم المتلقي أم النص؟ وللإجابة عن هذا السؤال تقارب الناقدة تموقع الدلالة من منظور هذه الأقطاب الثلاثة، لتصل في الفصل السادس إلى دراسة العلاقة بين النص والقارئ، والتي رأت أنها علاقة موجودة في كل فروع المعرفة الانسانية فإما أن تكون هذه العلاقة مثبة على « السيطرة أو التبعية أو التكافؤ»[2]، بين النص والقارئ أو القارئ والنص، وتتجلى هذه العلاقات بطرق مختلفة، ولتوضيحها شرحت مستويات القراءة عند العلماء المسلمين خاصة ما قدمه **الزركشي** في كتابه(البرهان في علوم القرءان)، ووضحت من خلال هذا الكتاب مستويات القراءة التي طبقها في قراءته للقرآن، والغرض من هذه الوقفة الخاصة بالقرآن هي توضيح

أن القراءة عند العلماء المسلمين تأخذ بعدا مغايرا لما هو مألوف حين نقرأ الآيات في القرءان حيث « لا حق للقارئ في محاولة معرفة معانيها»[2]، وقد أرادت من هذه الالتفاتة شرح علاقة القارئ بالنص القرآني المتميزة والتي تعتمد أساسا على أن يعنى القارئ بـ « التفكير في معنى ما يلفظ بلسانه»[2]، ثم تعرضت إلى مفهوم القراءة عند العلماء المسلمين وخصت حديثها للقرون الوسطى التي جعلت من القراءة عملية سلبية يكتفي فيها «القارئ بامتصاص النص وكأنه إسفنجه»[2].

من خلال هذا العرض لأنواع القراءات تصل الناقدة في الفصل السادس للإجابة عن السؤال « من أين تتبع الدلالة؟»[2] وهنا تعرض لتحول الدراسات التي صاحبت النصوص جراء اختلاف النظرة إلى الدلالة، وهنا تعيد الفكرة التي طرحتها سابقا حول خصوصية المعنى الخاضع خصوصية الثقافة التي أنتج فيها لتستنتج أن« الافتراض الذي تقوم عليه القراءة في المستوى السيميوطيقي هو أن القارئ يمتلك أدوات القراءة ويتفاعل مع النص من منطلق معرفته باللغة التي تشكل منها هذا النص، أما المستوى الهيرمنيوطيقي فهو المستوى الذي يشعر فيه القارئ أنه أمام بعض المشكلات ولا يتمكن من فك بعض ألغازها، إنه بحاجة إلى إجراءات مساعدة للتوصل إلى هذا الفهم...فهو بحاجة إلى قواميس ومراجع تساعد على فهم مفردات هذه اللغة الجديدة»[2]، إن هذه المشكلات التي عدتها الناقدة عائقا للوصول إلى دلالة النص هونها **ياوس** و**إيزر** حين دعانا إلى اعتماد القراءات المتتالية للنص عبر الحقب التاريخية؛ لأن هذه القراءات من شأنها أن تضعنا أمام القاسم المشترك الذي يحرك المعنى، وبالتالي العودة إلى المعاجم والقواميس هي محاولة لتقصي المعنى السطحي فقط، ولتجاوزه لا بد لنا من التفاعل مع النص، فإذا كانت العلامات قد أعطت لنا معنى ما في النص فالأكيد أن إعادة قراءة هذه العلامات وفق المعنى الذي وفرته تستدعي معنى آخر، ومن هنا تكون العلامة –حسب الناقدة– قد ارتبطت باللغة في الواقع وليس اللغة في النص الأدبي، ففي الحالة الأولى الوصول إليها يسير لأنها حصيلة اتفاق بين جميع الناس المستعملين للغة التي وردت فيها، ولتجاوز هذه العادة لا بد من خوض تجربة التأويل مع هذه العلامة، ومن هنا نقول أن المستوى السيميوطيقي الذي أشارت إليه الناقدة يقف عند حدود الدلالة السطحية، وإذا أرادنا تخطيها لا بد من الاستعانة بالمستوى التأويلي.

اختارت الناقدة تعريف النص الموازي من خلال شرح **الشريشي** لمقامات **الحريري** التي اعتمد في شرحها على ما كان يطلق عليه في التراث البلاغي العربي بتحقيق المتن المعتمد على ما تضمنه من أشعار أو حكم أو نوادر أو أمثال عربية، والذي تجاوزه إلى ربط ما هو ماثل في النص بأشياء موجودة في العالم الخارجي إلى «الثقافة وانتشارها»[2] وقد أرادت من هذه الإشارة للنص الموازي توضيح خطورة التفسير مادامت القراءة فعل فردي تحتاج إلى الوصول إلى مستوى معين من الإدراك يحمي النص من الفروق بين «الكلمة والصورة »[2] فعند القراءة نكون في حالة مواجهة مع النص الأدبي القابل للتفسير؛ لأن«هناك نصوص ناصعة شفافة تفرض علينا دلالتها منذ الوهلة الأولى.....وإنا نفتلها فتلا إذا ما حاولنا تفسيرها»[2]، ولم توضح الناقدة هذه النصوص غير قابلة للتفسير –إذا استثنينا حديثها عن المتشابه في القرءان الكريم – فإذا كان النص الأدبي لا يحتمل غير معناه الذي وضحه، فهو نص محكوم عليه بالثبات في اللحظة الزمنية والموقع المكاني الذي وجد فيهما.

أهمية هذا الكتاب تبرز في ربط الناقدة البحث السيميائي بمفهوم القراءة، وتكمن خصوصيته في التطبيق المصاحب للنصوص الأدبية العربية، إلا أن الناقدة –ومع ذلك – جعلت بعض ملاحظاتها تتسم بحكم القيمة حين تكتفي بتقديم طرح دون توضيح كاف.

3-2 حميد سمير :

ُدرس إبداع المعري كثيرا ولقي من الباحثين الحظ الوافر في إسقاط أغلب المناهج النقدية على إبداعه شعرا أو نثرا، وشكلت شخصيته الغامضة صورة أيقونية على مذهبه في الشك والتشاؤم، لكن الباحث **حميد سمير** في بحثه(النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري) يثير قراءة نقدية جديدة تقرب إبداع المعري بشكل مغاير لما ألفناه من أحكام خاصة حول هذا المبدع .

قارب **حميد سمير** أدب **المعري** وفق منهج نظرية القراءة والتلقي، فأضاء بها نصوصه من خلال تركيزه على ثلاثة أصناف من المتلقين وهم : المتلقي لخبير والانفعالي والضمني، وكان هدفه من هذه المقاربة الخروج بنتيجة تجعل شخصية **المعري** لا تساوي أو تطابق أدبه كما أرشدنا إلى ذلك الكثير من النقاد، حيث يقول : «إننا حيث نجعل العمل الأدبي دائما وثيقة مطابقة للشخصية الحقيقية، قد نقع في الخطأ والوهم،

حيث نخال أنفسان نتحدث عن شخصية في الواقع من خلال شخصية من الألفاظ وكلمات لا ترتبط البتة بصاحبها المجسد في دنيا الواقع »[2].

أراد **حميد سمير** قبل إخضاع الاجراء النقدي الذي أراد تتبع أدب **المعري** به التأكيد على أن الخاصية الأكثر هيمنة عند **المعري** هي اهتمامه بالتلقي وذلك من خلال ملامسة منحاه الأدبي والنقدي، فالمعري حسب الباحث نجده «قارئا ومتلقيا ووظيفته الشرح والتفسير والنقد حتى يألف القارئ التعامل مع النصوص ولكي لا يسيئوا فهمها »[2]

مهد الباحث بفصل نظري عنون له بالنص وجمالية تلقيه، بدأه بالحديث عن المفاهيم والإجراءات الخاصة **بياوس وإيزر** وحلقة التقاطع بينهما بالإضافة إلى الطابع الحواري الذي اتسمت به نظرية القراءة والتلقي، حيث حاورت أغلب المناهج النقدية مما أعطاها مصداقية لأنها قادرة على« المزج والتركيب بين تيارات مختلفة ومتباينة»[2].

ركز عن فكرة الجمال عنده **ياوس** بوصفه وسيلة للتواصل تستهوي متلقي النص بالإضافة إلى فكرة تاريخ الأدب القائم على التلقي وأفق التوقع والمسافة الجمالية، وقد أصاب الباحث في تبسيط هذه المفاهيم وطرق إجرائها في النص الأدبي، حيث قدم قراءة لفكر **ياوس** بشكل يجعلنا نفهم توجهه بالمقارنة مع المصادر والخلفيات الفلسفية والنقدية التي اعتمد عليها أو تجاوزها، فقدم لنا ملخصا وجيها حرص فيه على الدقة والاختصار والاستشهاد بأمثلة توضيحية بسيطة، والأمر ذاته كان مع شرحه لمقولات وإجراءات **إيزر** ، حيث ركز على مفهوم الفراغ في النص الأدبي، والرصيد النصي أو ما سماه بذخيرة النص ثم القارئ الضمني، فكان الفصل الأول مختصا في دراسة القضايا التي اهتمت بها مدرسة كونستانس مع **ياوس وإيزر** .

شكل الفصل الأول تمهيدا للفصول الثلاثة التي تلته والتي اهتمت بالتعامل مع معطيات نظيرة القراءة والتلقي من أجل قراءة وظيفة المتلقي في علاقته مع النص الأدبي من خلال نصوص **المعري**، ولم يفصل **حميد سمير** بين النصوص الشعرية **للمعري**، ونصوصه النقدية لأنه أراد أن يثبت فاعلية التلقي المرتبطة بالنص.

كان الفصل الأول مخصصا للمتلقي الخير وممارسة النص، ركز فيه على التقليد السائد عند العرب والمتمثل في ظاهرة الرواية ودورها في انتشار النص الشعري ومدى

مصداقيتها بالمقارنة مع الكتابة، ويقصد **حميد سمير** من المتلقي الخبير نهج **المعري** في تأليف الكثير من كتبه حيث جعل مقاييس الرواية الشفاهية الخاطئة دافعا جعل **المعري** يؤلف من أجل أن يصحح، يورد مثلا قصة عن سبب تأليفه لكتاب«الشروح الشرعية كانت تأتي استجابة لعامل خارجي، كأن يكون الأمر متعلق بمتلق جاهل التبست عليه معاني النصوص، فأساء فهمها وتأويلها فيكون ذلك باعثا لتأليف كتاب يشرح فيه ما التبس من المعاني ... » [2]، لكن إذا اتفقنا مع **حميد سمير** على أن هذا التلقي الذي كان بدافع إما «التنقيح الشعري، أو تصحيح وتحقيق الروايات ... وقضية الشرح والتفسير»[2] والتي كان هدفها هو تلقي الشعر وفق منهج يقوم على الدقة فهنا نجعل التلقي محدد الوظيفة المذكورة آنفا، مما يعني أن التلقي في هذا المنحى عند **المعري** هو سبب التأليف، وإذا كان التلقي كذلك فإنه تلقي غير حر له غايته وهدفه، بمعنى ينطلق من منطلقات ليصل إلى نتائج، وهنا تحدث المفارقة، حيث التلقي في نظرية القراءة والتلقي مقرون بالحرية؛ أي ليست غايته تقديم معرفة وإنما فتح دلالة جديدة تكون طريقا لتلق جديد، فلو أخذنا مثلا هذا النموذج : « ساق التبريزي في ثنايا شرحه نماذج من هذا التنقيح الشعري نذكر منها على سبيل المثال الشواهد الآتية :

وذي ضمإ وليس به حياة تيقن طول حامله فطالا

يقول التبريزي: كنت قرأت عليه: تيقن طول حامله بضم الطاء فقال: طول حامله بفتحها، ورب ذي ضمإ، يعني الرمح ... » [2]

فتلقي **المعري** في مثل هذا النوع يجعل منه مصدرا للمعلومة، أو بالأحرى مصدرا للمعنى الذي دخل في تحصيله عوامل ثقافية واجتماعية وحتى فطرية خاصة **بالمعري**، فمثل هذا التلقي يمكن أن نسميه بتصويب الخطأ وليس قراءة الخطأ أي تلقيه، فقد اعتبر **حميد سمير** «أن المعري اهتم بتمحيص الروايات المختلفة التي كان يمعن فيها النظر فاحصا مدققا، يساعده في ذلك خبرة فنية وعلمه بالشعر»[2]، وبالتالي **المعري** يهتم بالمتلقي لأنه يريد أن يقدم له شعرا خاليا من الشوائب التي تعتريه جراء عدة أسباب، لم يكن في موقع المتلقي في هذه الحالة إذ ما عرضنا المسألة عن نظرية القارئ والتلقي؛ لأن من شروط التفاعل بين المتلقي والنص هو خلق أو إيجاد نص جديد، ولعل طرح هذا

السؤال على النص المصوب من قبل المعري يجيب عن أهمية الدور الأساسي الذي يلعبه التفاعل بين النص والمتلقي .

هل هذا النص الذي صوبه **المعري** قراءة للنص الخاطئ؟ فإذا كان كذلك فأين الجدل بين النص والمتلقي الذي نادت به نظرية القراءة والتلقي .

الأمر كذلك فيما يتعلق بمسألة تصحيح الروايات أو قضية الشرح والتفسير، فالأمثلة التي قدمها **حميد سمير** تفتقد للحوار الدلالي المنفتح على القراءات المتعدد، وتقتصر على دور المتلقي- **المعري**- في إعادة الألفة لما هو غير منسجم من منطلق المعرفة المسبقة لديه، فيتوقف تلقيه عند حدود إعادة النص إلى أصله الذي كان عليه، وتنتفي خاصية المشاركة في إنتاج النص وتأليفه .

تناول الباحث في الفصل الثاني مسألة جمالية الإيقاع والموسيقى في الشعر العربي وأثرها في إحداث انفعال عند المتلقي فعنونه بالمتلقي الانفعالي لذة النص واعتبر «المستوى الإيقاعي باختلاف صيغه وأشكاله، هو المدخل الرئيسي لتفاعل المتلقي مع النص الشعري، بل هو السمة المميزة للغة الشعرية»[2] وهنا نجد حضورا ملفتا لأهمية المشاركة الفعالة بين المتلقي والنص في تعريف **المعري** للشعر، فهو أراد أن يقدم تصورا يجل من مبدع الشعر يراعي ذوق وخصوصية المتلقي لشعره، حيث يعرف **المعري** الشعر بقول :«الشعر كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط، إذا زاد أو نقص أبانه الحدس»[2] ، فهو في هذا التعريف يضع المتلقي شرطا لقبول الشعر، **فالمعري** في موقف تعريفه للشعر هو موقف متلقي رأى في النص الشعري ما يحتاجه المتلقي وهو واحد منهم، أي قراءته لمفهوم الشعر قراءة مبنية على تجاوز يأهل النص الشعري ليكون موضوعا جماليا .

فقضية الوقع الجمالي لموسيقى الوزن أثارها المعري حين «لفت الانتباه إلى أن القيمة الجمالية للنص الشعري لا تكمن في بنية الشكل وحدها، وإنما هي حصيلة تفاعل مجموع عوامل ومحددات منها ما يعود على النص نفسه باعتباره شكلا وبنية إيقاعية، ومنها ما يرجع إلى تلك العملية الشاملة المتمثلة في تجارب المتلقي وتفاعله، وهذا ما يعني أن جمالية نص معين معطى قبليا ومتعاليا يصدر عن جوهر لا تاريخي، بل إنها تستمد طابعها وعمقها من تعالق النص مع النسق الأدبي الفكري الثقافي العام في فكرة تاريخية محددة»[2] ، فما أراد الباحث **حميد سمير** الوصول إليه هو أن تعريف **المعري**

للشعر لم يقتصر على عنصر الإيقاع وحده، بعيدا عن دور المتلقي، فالشعر كي يجد تجاوبا يحتاج إلى أن يتزود بخاصية إثارة الانفعال المتجسدة في استجابة المتلقي .

لكن، إذا كان **حميد سمير** أثار مسألة اهتمام **المعري** بالمتلقي في أثناء تعريفه للشعر، فهذا ليس كفيلا بأن يجعل من المعري فاتحا لدلالات النص الشعري، فمثلا الشرح الذي أداره لهذا المثال: « كان لي صبي من أهل البادية يعرف بعلوان وله امرأة تزعم أنها من بطيء فكان لا يعرف موزون الأبيات من غيره، وكانت المرأة تحس بذلك، وكانت تتأسف عن طفل مات لها يقال له رجب، وكانت تنشد هذا البيت :

«إذا كنت من جرا جيبك موجعا فلا بد يوما من فراق حبيب

فقالت يوما :

إذا كنت من جرا رجيبك موجعا_

فعلمت أن الوزن مختل، فقالت:

– إذا كنت من جرا رجيبن موجعا–

فحركة التنوين وأنكرت تحريكه بالطبع، فقالت:

– إذا كنت من جرا رجيبك موجعا–

فأضافت إلى الكاف فاستقام وزن اللفظ»[2]

ويعلق حميد سمير على هذا الشاهد بقوله : « يشير المعري من خلال هذا الشاهد إلى أن موسيقى الشعر ممثلة في الوزن العروضي ذات علاقة بالجانب الغريزي الفطري، ولذلك لا يدركها بصفة دقيقة إلا من أتي طبعا شعريا قويا» [2]

دور **المعري** هنا أيضا هو دور المصحح للخطأ والشارح للسبب؛ لأنه ذو دراية وخبرة بقواعد معروفة، فتلقيه لشعر هذه المرأة هو تلقي العارف بلذة البيت الشعري المقرونة بالحس الغريزي، وبالتالي هو لم يقدم قراءة وإنما قدم شرحا .

لهذا يمكن إدراج تعريف **المعري** للشعر ضمن دارة مفهوم التلقي لأنه تفاعل مع نصوص شعرية قرأها، أما تطويع موهبته في معرفة الأوزان الشعرية والقيمة الجمالية التي تثيرها في القصيدة، فهي مسألة تندرج ضمن المعرفة المستندة على اللذة التي تنشدها الغريزة.

شمل الفصل الثالث صورة المتلقي الضمني في النص، فتناول الباحث ملامح التلقي في ديوان (سقط الزند) وتبين له أن شعر الشاعر يتوزع بين صنفين من القصائد، الأول ذو أسلوب بسيط، والثاني يحتاج فيه ذهن المتلقي إلي أن ينحرف ليفهمه، لأنه يحتوي نظرات فلسفية وتأملات فكرية، ورأى **حميد سمير** أن هدف **المعري** في هذا الديوان هو: «تأسيس أفق انتظار جديد للشعرية العربية »[2] وهنا أشار إلى تلقي النقاد القدماء لهذا الشعر الذي ارتقى سلم التعقيد الحضاري، حيث لم يتقبلوه لما فيه من خصوصيات «تشوش على عملية الفهم عند القارئ »[2] ، فعقد **حميد سمير** علاقة بين شعر **المعري** الذي وافقه النقاد القدماء وديوان (سقط الزند) الذي كان غريبا عنهم، ومن خلال هذه العلاقة استنتج أن **المعري** في هذا الديوان أراد أن «يزحزح البنية النمطية للقصيدة العربية، وأن يخرق أفق انتظار متلقيها، وذاك لما استحدثه من قيم أدبية لم تألفها القصيدة في عصورها القديمة»[2]، وهنا يعود إلى منطلق البحث الذي أراد، وكما ورد سابقا، أن يبين ثلاث مواطن تجلى فيها **المعري** كمتلقي وهي متلقي خبير، انفعالي وضمني.

لقد نظر **حميد سمير** إلى **المعري** من منظورين لم يفصل بينهما، المنظور الأول هو **المعري** المبدع العارف بطرق إبداع العرب للشعر والمتحمس للشعر الجيد، **والمعري** المتلقي للشعر والفاحص مواطن الخطأ لتصويبه، وهذا ما شمله الفصل الثاني.

أما الدراسة التي قدمها في الفصل الثالث الخاصة بديوان (سقط الزند) فقد أوضح من خلال عرضه لتلقي المعري للشعر العربي وإعادة إنتاجه في صورة جديدة أن ديوان (سقط الزند) أسس أفقا توقع مميز في تلقي الشعر العربي لما جاء فيه من مضامين لم يعرفها المتلقي العربي من قبل، وهنا نستطيع القول أن **المعري** متلقي قرأ الشعر العربي وعرف خباياه وأراد إعادة قراءته من خلال (سقط الزند) ليخلق أفق توقع جديد؛ لأنه تفاعل وأنتج.

3-3 مجلة، نظرية التلقي اشكالات وتطبيقات :

رغم أن المجلة تختلف عن الكتاب في الشكل وفي تاريخ الصدور، إلا أنها لا تختلف عنه من حيث الهدف المتمثل في تقديم معرفة، و ربما تكون المجلة أكثر موضوعية لأنها ثمرة جهود، فهي بمثابة وعاء لمقالات متعددة ومتنوعة، تأخذ في أغلب الأحيان طابع التخصص وعلى سبيل المثال: المجالات النقدية، أين أصبح النقاد

يخصصون موضوعا للمناقشة من أجل أن تكون الإفادة شاملة في الجانب النظري والتطبيقي.

تأخذ المجلة عنوانها من الموضوع الذي تتخصص في البحث حوله، والذي قد يتوالى في مجموعة من السلسلات، وقد تنوع المجلة موضوعاتها مع كل عدد، وهذا ما يعطي للمعلومة في المجلة طابع التنوع والتعدد، فهي مصدر للمعلومة الحديثة.

من أهم المجلات التي خصصت عددا من إصداراتها، مجلة الرباط الصادرة من منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية جامعة محمد الخامس، ضمت هذه المجلة أقلاما نقدية بارزة، تعرف بإنتاجها الجاد في مجال النقد الأدبي العربي المعاصر.

حددت المجلة هدفها في المدخل والمتمثل في اختيار التلقي موضوعا للنقاش المبني على:«اقتناع للإسهام الحقيقي الذي جاءت به هذه النظرية في مجال التأريخ للأدب وتأويله وإبداعه»[2] ، وقد توزعت الأعمال النقدية للمجلة على محور نظري يثبته محور تطبيقي يقارب النصوص العربية الأدبية في الشعر والنثر، وملحق باللغة الفرنسية والانجليزية.

بدأت المجلة ببحث للناقد **أحمد بو حسن** (نظرية التلقي والنقد العربي الحديث) عبر عن هدف بحثه بقوله: « سنحاول هنا أن نقوم أولا بعملية الفهم ونقوم ثانية بعملية التفسير وقد يسمح لنا هذا الإجراء المنهجي وضع افتراضات يستجيب فيها النقد الأدبي العربي الحديث لنظرية التلقي أو لبعض جوانبها»[2]، وكان أول ما بحث فيه هو أصل مصطلح التلقي، وتوصل مباشرة دون تقديم أدلة إلى أن المصطلح أخذ طابعه النقدي في الدراسة الألمانية بقول: « أخذ بعده النظري والجمالي في المعاجم الألمانية المتداولة بشكل واسع في حين يبقى محصورا في الأواسط الأكاديمية في الدراسات الفرنسية والأنجلو أمريكية أما الدراسات العربية فمازال حديث العهد بها »[2]، وقد اعتبر الناقد التعريف الذي أورده لسان العرب لمصطلح التلقي خالي من جانبه الجمالي، وأغفل جهود النقاد العرب في جعل التلقي يقوم بالأساس على خاصية الجمال، فجهود البلاغيين العرب تكشف عن هذا الجانب حين اهتموا بما يعتري المتلقي بعد تلقيه أي نص.

ارتهان المصطلح للمعجم يعني حصره في الجانب اللغوي فالمصطلح موجود في المعاجم العربية لكن الاختلاف يكمن في الاستغلال وفق التوجه الذي يرتئيه المنهج،

فنحن نوافقه الرأي حين يقول أن «التلقي قد اكتسب مفهوما نظريا جديدا في نسق الفكر الألماني المعاصر، قبل أن يأخذ مثل ذلك في أنساق المعرفة الإنسانية الأخرى»[2]ولا نتفق معه في نفي الجانب الجمالي لمصطلح التلقي في التراث النقدي العربي .

حديثه عن ظهور نظرية القراءة والتلقي أعطى الأولوية لنظرة النقد الأدبي الغربي لسلطة المؤلف؛ «كان المؤلف هو مركز التأويل والموجه للقراءة والفهم والتعبير» [2] ثم سلطة النص مع الشكلانية الروسية والبنيوية؛ « لعل التركيز على النص والذي سيؤدي إلى افتراضات أولية حول القراءة في علاقتها مع الكتابة»[2].

ركز الناقد على المرحلة النقدية المهتمة بالمؤلف ثم المرحلة النقدية المهتمة بالنص ليستنتج أن «مسألة التلقي والعلاقة بين النص والقارئ ليست وليدة نظرية القراءة والتلقي الحديث»[2]، فقد حصر الناقد ظهورها في تجاوزها للمناهج النقدية الحديثة وهي الشكلانية والبنيوية والنقد الجديد في فرنسا، دون أن يتطرق إلى الإرهاصات الفلسفية التي ألهمت **ياوس** و**إيزر** بأكثر من إجراء، بالإضافة إلى ذلك فإن اعتماده على المناهج النقدية كمرجعية لنظرية التلقي، جاء في شكل إشارات فقط، حيث لم يذكر الأفكار التي أثرت في هذه النظرية وجاء استنتاجه مطلقا إذ يقول: «اهتمام نظرية القراءة والتلقي بالقارئ والقراءة والعلاقة بينهما في النص إنما هو تركيز على الجانب التواصلي في نظرية الأدب، بل وستعطي هذه النظرية للتواصل الأدبي بعدا آخر سيغنيه ويميزه عن نظرية أو نظريات التواصل التي عرفت وتعرف تطورات هامة في الدراسات الحديثة بعامة، سواء على المستوى اللساني أو السيميائي»[2].

قبل حديثه عن مفاهيم نظرية القراءة والتلقي قدم صورة عامة عن مدارس النقد الألماني وهي: مدرسة برلين، مدرسة جنيف ليصل في الأخير إلى الحديث عن مدرسة كونستانس كردة فعل في النقد الألماني عن المدرستين السابق ذكرهما فيقول أنها: «اعتمدت على الإرث التاريخي والفلسفي والعلمي الألماني»[2] .

عرضه لمفاهيم **ياوس** جاء بخصوص مفهوم **أفق الانتظار**، مفهوم **تغير الأفق**، مفهوم **اندماج الأفق** ومفهوم **المنعطف التاريخي**، أراد أن يكشف «عن جوانب من تاريخ قراءة أدبنا العربي بالاستعانة بمفهوم أفق الانتظار كما حدده ياوس»[2].

قدم مفاهيم **إيزر** وهي: **النص وسيرورة القراءة**، الشروط أو الظروف التي تتحكم في **تفاعل النص مع القارئ**، دون أن يعتمدها في الجانب التطبيقي، فقد وضح قبلا أنه سيطبق مفهوم أفق التوقع **لياوس** على تلقي النقد الأدبي العربي الحديث، وبهذا كان يمكنه تجنب الحديث عن مفاهيم **إيزر** لأنها لا تعكس توجهه التطبيقي.

هدف التطبيق عنده هو «تحقيب لأدبنا الحديث، يأخذ بعين الاعتبار مختلف التلقيات التي تعرضت لها جملة من النصوص الأساسية دون غيرها، وساهمت في بناء الرأي العام الأدبي والنقدي، وأصلت انتظارات دامت طويلا، أو خلقت انتظارات جديدة أو متصارعة» [2].

قسم مراحل التلقي وفق أفق التوقع إلى ثلاثة مراحل وهي: مرحلة أفق الانتظار المنسجم، مرحلة تعارض أفق الانتظار، مرحلة تباعد أفق الانتظار.

المرحلة الأولى استنتجها من خلال «توافق انتظار المؤلف مع أفق انتظار القارئ وهذا ما قام به أدباء عصر النهضة أو عصر الانبعاث حول أوائل القرن العشرين»[2].

المرحلة الثانية، رأى أنها نتيجة«صراع بين القديم والحديث، بين التقليديين والمجددين منذ ظهرت كتابات العقاد وميخائيل نعيمة وطه حسين»[2].

أما المرحلة الثالثة فهي لا تختلف عن المرحلة التي سبقتها، مادام الناقد يريد تطبيق مفهوم أفق التوقع بشقيه، اندماج الأفق وتغيير الأفق، فما اصطلح عليه بتباعد الأفق يندرج ضمن مفهوم تخييب الأفق لأن ما قصده في هذه المرحلة هو «أن النص أو المؤلف لم يستطع إقناع قارئه بأفق انتظاره»[2]، **فياوس** لم يقل بتباعد الأفق، فكان على الناقد أن يدرج في حديثه عن الصراع بين القديم والحديث في النقد العربي مرحلة تخييب الأفق لدى المؤلف أو القارئ زمن الحداثة.

ما قدمه الناقد حول تلقي النقد العربي الحديث جاء في شكل تلميح فقط لأنه لم يقدم نماذج تعكس ما يرمي إليه.

جاء بحث الناقد **محمد مفتاح** (من أجل تلق نسقي) ليعيد النظر في التلقي المغربي لثقافته القديمة، وللوصول إلى هذا المبتغى مهد الناقد إلى ما قامت عليه نظرية القراءة والتلقي من مفاهيم ساهمت في إعطاء النقد الأدبي طابع المرونة وإمكانية التطبيق بشكل يتناسب مع أي ثقافة في العالم، حيث عبر الناقد عن تبنيه لمفاهيم هذه النظرية نظرا

لأنها قابلة للتطبيق على تطور ثقافة ما، وفي الوقت نفسه تستطيع هذه المفاهيم أن تكشف عن نجاعة بحثها إذا ما قيست وفق أفق توقع مع ثقافة مغايرة عنها.

الثقافة المغربية ،حسب الناقد، عرفت تجاوزا من قبل الثقافات الأخرى لاعتبارات تاريخية بالدرجة الأولى، لهذا كان عدم الاهتمام بها يعود إلى هذه القطيعة الحوارية بينها وبين ثقافات أخرى مجاورة لها تختلف عنها، إن الثقافة المغربية حسب الناقد «قد تقبل توظيف امتزاج الأفاق لأن كل أثر أدبي بينهما هو حوار مع آثار سابقة عليه وهو جواب عن سؤال مطروح عليه، بكيفية صريحة أو ضمنية، مما يسمح بربط اللاحق بالسابق، ويكون تقليدا سمح بإنتاج النص وتلقيه في آن واحد»[2].

نظر الناقد في توجه نظرية القراءة والتلقي المهتم بمفهوم النسق، واعتبره ضروريا لتوجهها في البحث عن تاريخ للأدب معتمدا في ذلك على أطروحات **ياوس**، فجمالية التلقي عنده تكمن في الفرق بين النسق الذي ارتحلت فيه النصوص المتلقات، لهذا اعتبر «التحليل النسقي يسمح بأن يؤخذ بعين الاعتبار مجموعة مهمة من العناصر ويستطيع أن يعتبرها مجتمعة ومنفصلة....إن هذا التحليل النسقي، مع إعطائه سيرورة تاريخية مقطوعة ضروري لإدراك أنساق الثقافة المغربية ككل»[2].

إن التحليل النسقي لا يعني السيرورة التاريخية عند **ياوس**. فإذا كان الناقد يهدف بالدرجة الأولى إلى «تحقيب الثقافة المغربية بمختلف تجلياتها حسب مراحل يهيمن عليها مقصد إيديولوجي معين»[2]، فإنه سيتحدث عن الخلفية الإيديولوجية لكل مرحلة، وبالتالي هو يبحث في الجانب السوسيولوجي للثقافة المغربية وليس في السيرورة التاريخية لهذه الثقافة؛ لأن السيرورة التاريخية تستوجب قيام تفاعل بين المتلقين والإبداعات التي خططت للثقافة المغربية في مرحلة معينة قد لا نكتشفها إلا من خلال إعادة تلقي هذا الإبداع مع التعرف على التلقيات السابقة له، فالناقد لم يقدم قراءته للثقافة المغربية، واكتفى بما قرأه غيره عبر مراحل التاريخ، ووفقها قسم هذا التلقي إلى حقب تاريخية تتوافق مع توجه الثقافة المغربية في كل مرحلة تاريخية وهي: «مقصدية الموافقات: التوفيق بين الفلسفة والشريعة والتوفيق بين التصوف والشيعي....»[2]، و« مقصدية الاسترجاع »[2]، وهدف هذه المرحلة هو الدفاع عن النفس ثم استرجاع المجد الغابر من السلف الصالح في

المغرب وفي المشرق العربي، «مقصدية محاولة الاستمرار على ما تركته الدولة السعدية»[2].

تعكس هذه المراحل التحقيبية الظواهر الثقافية بالدرجة الأولى وليس تلقي هذه الظواهر الثقافية، والناقد اعتمد على هذا التحقيب؛ لأنه أراد أن يعيد النظر في «التحقيب السياسي المتعارف الذي يجعل الظواهر الثقافية تابعة، ولكن لا تنفصل عنه»[2]، هذا التوجه في التحقيب اعتمد فيه على تلقي النسق وفق التوجه الفلسفي والبلاغي، فقدم تلقي القدماء للكتب البلاغية المغربية، ثم تلقي المعاصرين لكتابين هما(المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع) **للسجلماسي** وكتاب(الروض الصريع في صناعة البديع)**لابن البناء المراكشي**، فكان تعليقه على تلقي القدماء أو المتقدمين كالآتي: « إن ما أجمع عليه الباحثون في الثقافة المغربية، هو أن الثقافة الفلسفية، عرفت ازدهارا كبيرا في العصر الموحدي خصوصا أيام عبد المؤمن وابنه أبي يعقوب... »[2] ، أما عن تلقي المحدثين فيقول: « إن هذه الاعتراضات قد حضها عدة وقائع، منها المجتمع المغربي لم يكن جزرا منعزلة بعضها عن بعض، ولكن كان هناك اتصال بين كل مكوناته وخصوصا بين الفئات المعلمة، فلم يكن يغرب عن حال المثقفين في العصر المرابطي والموحدي والمريني وبعدها من عصور نشاط أهل التصوف...»[2].

لقد رهن الناقد التلقي بالنسق الثقافي المهتم بالوضع الاجتماعي والسياسي بالدرجة الأولى، فلم يكن التلقي هنا يعبر عن تأثير أو تأثر النص البلاغي المغربي سواء من حيث تأثيره في المتلقي أو تأثير المتلقي فيه، ولم يركز الناقد على جمالية التلقي، إذ ركز على الأنساق الثقافية وتأثيرها في المتلقي، و دعا المتلقي العربي إلى اعتماد التحليل النسقي من أجل« دراسة الأنساق المعرفية الأخرى مثل: أصول الفقه والمؤلفات التاريخية والمؤلفات اللغوية.... »[2] ، ومن هنا يمكن القول أن الناقد ركز على التوجه النظري لنظرية القراءة والتلقي من خلال مفاهيم **ياوس** القائلة بإعادة الاعتبار لتاريخ الأدب، لكنه لم يلتزم بقواعد هذا الفكر والتي يأتي في مقدمتها عزل النص عن المؤثرات الخارجية سواء كانت ثقافية أو اجتماعية...من أجل التعرف عليها إثر التفاعل الحاصل بين النص ومتلقيه في كل مرحلة تاريخية.

(الرواية والاختيار، تأمل تاريخ الأدب العربي من زاوية تلقي الشعر القديم) هذا هو العنوان الذي ارتآه الناقد **محمد العمري**، والذي أراد من خلاله أن يطرح «بعض الأسئلة المتعلقة بقراءة الشعر القديم»[2] ومن هذا المبتغى عرض في بداية بحثه مفاهيم **ياوس**، وفق مرحلتين سمى الأولى« مرحلة البحث عن موقع: محاورة الآخرين، مرحلة الاختيار وتثبيت النظرية محاورة الذات»[2] من خلالها عرض إرهاصات النظرية وتشكل مفاهيمها مع **ياوس** بشكل مختصر وجامع.

أراد أن يطبق ما أراده **ياوس** بأفق التوقع ودور المتلقي من أجل «بيان دورهما في بناء تاريخ الأدب»[2] انطلاقا من تلقي الراوي لشواهد عصره، فخص منها الشواهد الأدبية لأنه اعتبر قضايا «الرواية متشعبة تمس الأدبي وما ليس أدبيا»[2] ولتحقيق هذا الهدف تناول التلقي النقدي العربي لنموذجين سماهما «اختيار المقصدات واختيار المقطعات»[2]؛ أي قصد النقد المهتم بما قدمته المعلقات الشعرية من نموذج للشعر العربي وما قدمه **أبو تمام** من شعر.

تلقي المعلقات مثله الناقد في كتاب (جمهرة أشعار العرب) والتلقي الثاني مثله في شعر أبي تمام حين استبعد الوقوف على الأطلال، من هذا المنطلق شكل الناقد وفق طبيعة التلقي النقدي العربي دائرة من الاختيارات وضعت **الجاحظ** أمام **أبي تمام** من حيث أن **الجاحظ** مثل «تراثا نقيضا للتراث الذي قامت عليه الفرضيات الحضارية الأميرية»[2] و**أبو تمام** عرف «بالوسطية بين التهافت والوحشية»[2].

لقد اختار الناقد نقد النقاد **لأبي تمام** ونقدهم **للجاحظ** من جهة تلقيهم لإبداعاتهم بالمقارنة مع ما قدم من قبلها في مجال البلاغة والشعر، ثم شرح التوجهات التي قام عليها التلقي المبني على أفق التوقع إما بالنظر إلى النموذج الشعري المتمثل في المعلقات ومع ما قدمه **أبو تمام**، أو النموذج البلاغي السائد لدى النقاد خلاف المعتزلة مع ما قدمه **الجاحظ**، وأرجع تلقيهم لهذين النموذجين إلى عدة اختيارات يقاس عليها الإبداع وهي:

مقام الحياة الشعبية،« وقصدية موقع إبداعهما من الأغاني الشعبية، الحكايات والنوادر...»[2].

مقام الأدب الفصيح: ويقصد به الإبداع الرفيع أين «تتأسس فيه القيم الفنية الخالدة»[2].

مقام الأدب الرسمي: قصد به المقام الذي يستدعي إبداعا معينا دون غيره، ووفق هذه المقامات الأربعة «يقع سوء الفهم والتفاهم»[2] في التلقي.

استطاع الناقد بفضل إجراء أفق التوقع أن يقدم صورة عن التلقي النقدي العربي لنموذجين من الإبداع الشعري مع **أبو تمام** والبلاغي مع **الجاحظ**، ووفق هذا الإجراء استطاع أن يثبت أن التلقي خاضع لأفق التوقع.

قدم **سعيد يقطين** بحثا بعنوان (التلقي العجائبي والسرد العربي الكلاسيكي غزوة وادي السيساني "أنموذجا") وقبل أن يقدم تلقيه لهذه الغزوة، طرح جملة من الأسئلة تصب في صميم نظرية القراءة والتلقي، لقد دعانا إلى تصور إبداع قائم على تلقي الجمهور لكي نصل إلى حقيقة الإبداع، وأعطى مثالا على ما تضج به ساحة "الفنا" في المغرب، هذه الساحة التي اعتبرها عالما «غير متجانس من الخطاب والفاعلين»[2]، بحث فيها عن كل أشكال التلقي؛ لأن الخطابات التي تقدمها متنوعة، فهناك «العازفون والمغنون الأفاعي ...باعة الأدوية الشعبية، معبروا الأحلام و رواة السيرة الشعبية والقصص العجيبة وغزوات الرسول (ص) والوعاظ والفقهاء..»[2].

أراد الناقد أن يثبت دور المتلقي في إعادة قراءة النصوص باختلاف أنواعها، وفي الوقت نفسه أراد أن يدعوا النقد العربي إلى أن يخرج عن الطابع المألوف في نقد الأدب، وذلك بأن يجعل التلقي أداة لتعرف على النص الأدبي، وفحوى دعواه تتلخص في أن «نسم الجمهور الذي نتحدث عنه بـ (المتلقي ومختلف ردود أفعاله) بـ (التلقي)، ولنجعل من المتلقي والتلقي موضوعا لبحثنا وتفكيرنا، وأسئلتنا»[2]، إنها دعوة فيها من الإغراء ما يدفع النقاد إلى الخوض في هذه التجربة الفريدة من نوعها، وكانت ستكون تجربة باهرة لو ثمنها الناقد بأن اختار تلقي جمهور ساحة "الفنا" للوصول إلى النص، الأكيد أن ما فيه من تميز جعل تلقي الجمهور له يتحول إلى نص مجسد بالكتابة بعد أن كان مجرد تلفظ شفاهي.

ربما تكون هذه الدعوة من الناقد **سعيد يقطين** مكمن الخصوصية في تطبيق مفاهيم نظرية القراءة والتلقي على الإبداع العربي بكل أنواعه؛ لأنه أراد أن يلفت الانتباه إلى أن

التلقي في الثقافة العربية يأخذ بالدرجة الأولى شكل التلقي الشفهي، وهو الشكل الذي عرفه أول إبداع عند العرب قديما متمثلا في الشعر، أين كان التلقي الشفهي بمثابة المنهج في الدراسات النقدية المعاصرة، **فأدونيس** اعتبر العلاقة بين صوت الشاعر ومتلقي شعره علاقة سحرية لا يمكن أن تلمس حقيقة تشكلها، هل هي في الشاعر؟ أم في الشعر؟ أم في الصوت؟ أم في الحرف؟ لقد فسر **أدونيس** هذا السحر الذي يجذب المتلقي تفسيرا نسبيا إذ يقول «...حين نسمع الكلام نشيدا، لا نسمع الحروف وحدها، وإنما نسمع كذلك الذي ينطق بها، نسمع ما يتجاوز الجسد إلى فضاء الروح»[2].

بعد هذه الالتفاتة الداعية إلى استثمار التلقي الشفهي، مهد الناقد قبل تقديمه تلقيه الخاص لحكاية (وادي السيسان) لمفهوم العجائبي في الدراسات السردية، وأشار إلى أن هذه الدراسة قد اهتمت بالنص العجائبي أكثر من متلقيه، حيث اهتمت بالتلقي من منظور «الراوي والتنظير له »[2]، هذا الإغفال جعلها تعيد النظر في علاقة الراوي بالمروي له على إثر تطور الدراسات النقدية؛ لأن اعتمادها على ما قدمته البنيوية جعل النص العجائبي مغلق، في الوقت الذي تأسس النص على الانفتاح على كل عصر؛ لأن ما فيه من خيال يضمن له هذه الخصوصية، ومن هذا المنطلق أراد الناقد أن يوجه الدراسات السردية للعجائبي وجهة صوب المتلقي ودوره في إعطاء النص قراءة تتناسب وعصره.

تلقيه لنص (وادي السيسان) جعله يقارن بين التلقي في الدراسات السردية الكلاسيكية والتلقي في الدراسات الحديثة والمعاصرة، إذ يقول: «في السرد الكلاسيكي الشفهي والكتابي غالبا ما يحصل التماهي بين الراوي (المؤلف) والمروي له (المتلقي)، وذلك بناءا على ميثاق خاص بينهما على عكس السرد الحديث والمعاصر، الذي يسعى فيه الكاتب وعن قصد إلى إعطاء الرأي طابعا مستقلا، وخلق مروي لم يتعددون بتعدد الخطابات والأصوات السردية»[2].

هذا البحث الذي قدمه **سعيد يقطين** يمكن إدراجه ضمن البحوث التي تحاول البحث في الخصوصية التي تتميز بها الثقافة العربية، حيث أراد أن يثبت أن تطبيق مفاهيم نظرية القراءة والتلقي على النصوص العربية يستدعي فهم طبيعة التلقي في التراث العربي، هذا الفهم يمكننا من التعرف على أشكال التلقي، فنموذج العجائبي مثلا يطرح أكثر من فرضية تمنحه أكثر من دلالة مثل: علاقة العجائبي بالثقافة العربية، علاقته

بالأجناس الأدبية، وحين نكتشف هذه الدلالات مع هذه العلاقات نستطيع أن نحصل على الآليات التي يشتغل عليها العجائبي ليؤثر ويتأثر.

مكانة الاستعارة من التلقي هو البحث الذي أراد الناقد **إدريس بلمليح** الخوض فيه تحت عنوان(استعارة الباث واستعارة المتلقي) من منطلق أن الاستعارة تخلق نوعين من التفاعل، أولهما بين الباث والمتلقي، وثانيهما يتعلق بالاستعارة في حد ذاتها واللغة؛ التفاعل الأول يهدف إلى إقامة تواصل، أما التفاعل الثاني فيهدف إلى جعل اللغة تبني نظاما جديدا مغايرا لنظامها النحوي، أو بصيغة أخرى تقبل مبدأ الاستعارة القائم على تجاوز النظام النحوي.

أراد الناقد أن يثبت أن الاستعمال الاستعاري في اللغة يهدف إلى« إيجاد ما لم يوجد من قبل، يكون أصل تصورنا منتميا إلى الوجود أولا، ثم إلى اللغة التي قد تمثل هذا الوجود ثانيا، وهو ما يتضمن تفاعل الكائن بما يحيط به، ثم إرادته في أن يشاركه غيره هذا التفاعل، ومعناه أن تفاعل الباث بالعالم يمتد عبر اللغة، ليشمل تفاعل المتلقي أيضا»[2]، فالاستعارة كأداة يعتمدها الباث لإيصال فكرة ما إلى المتلقي تعكس ردود أفعال متعددة؛ نظرا لما تحمله من احتمالات تجعل التلقي يأخذ مرحلتين من التفاعل قبل أن يكتمل« الأول تفاعل جمالي مباشر، يعكس الوقع المبدئي الذي يحدثه فينا الأثر الفني، والثاني تفاعل يستوعب هذا الوقع ويحاول تبريره في ضوء ما يعكسه رد الفعل المنتج الأول»[2].

لم يأت الناقد في الجانب التطبيقي فيما يتعلق بالاستعارة وأهميتها في اللغة الأدبية وعلاقتها بالمتلقي بجديد، حيث أعاد صياغة تعريفات وتفريعات الاستعارة الموجودة في كتب التراث البلاغي العربية، وهذا مثال لتحليله بيتا من الشعر يتضمن استعارتين:

« يشهق الورد إذا ما جئته يورق العشب يحي مطلعك.

يهمنا نحن من ذلك أن لدى الشاعر تصورا أصليا ناشئا من تفاعله بالعالم حوله، هو الذي تحكم فيه كي ينجزها بين الاستعارتين في مستوى اللغة، ويكمن هذا التصور في أنه اكتشف علاقة معينة بين المرأة التي يتحدث عنها وبين الورد وذلك على اعتبار أن كلا منهما ينتمي إلى العالم، وأن المتكلم قد وجد بينهما شيئا ما مشتركا فجعل مجاورتهما متشابهة»[2]، فهذا الشرح لوظيفة الاستعارة، ودورها في التلقي وارد في جل الكتب

البلاغية إذ علينا فقط أن نضع أنفسنا مكان الباث لهذه الاستعارة و سنحصل على نتيجة واحدة؛ لأن الاستعارة إما أن تكون تصريحيه أو مكنية، وفي كلتا الحالتين الوصول إليها يستدعي فقط تطبيق القواعد التي أرشدنا إليها البلاغيون العرب القدامى، فما قاله الناقد بعد شرحه للاستعارتين «اعتمدنا في فهمنا على التداعي الحر الذي حاولنا ضبطه في إطار خطاطة النص وفي إطار الذخيرة المشتركة بينهما وبين الثبات، وبذلك قد نكون قد وازينا بين الفعل وردة الفعل الاستعارتين » [2]، هي نتيجة يستطيع أي مطلع على نظام الاستعارة في اللغة العربية الحصول عليها، ومن هنا كان على الناقد أن يقدم قراءته لهذه الاستعارة مقارنة مع تلقي متلقي آخر أو أكثر لنفس الاستعارة، ثم عقد الصلة بينهما على اعتبار أن ضوابط الاستعارة معروفة وتؤدي إلى نتيجة واحدة وإن كانت القراءات مختلفة ويبقى المعنى واحد، فالاستعارة تخلق لدى أي متلقي دهشة فيتفاعل معها وتحدث المتعة الجمالية ثم يبحث المتلقي عن تبريرات لعدول الاستعارة عن الاستعمال الأصلي في اللغة.

سعى الناقد **حميد لحميداني** من خلال بحثه(مستويات التلقي، القصة القصيرة نموذجا) إلى الكشف من أنواع القراءات بالمقارنة إلى أنواع المعرفة التي تستند إليها كل قراءة، فخلص إلى أن قراءة أي نص لا تسلم من التوجه الذاتي عن مستوى القراءة و إنما على مستوى المعرفة التي تتزود بها لممارسة القراءة فمثلا: القراءة الحدسية هي نتيجة للمعرفة الحدسية والقراءة الأيديولوجية هي نتيجة للمعرفة الأيديولوجية، هذا التخصص لم يعد معمولا به مع نظرية القراءة والتلقي لأنها لم تعر اهتماما لتوجه القراءة و إنما اهتمت بناتج القراءة.

ما تميز به بحثه هو جانبه التطبيقي الذي عرض منهج نظرية القراءة والتلقي على الممارسة وفق مستويين، مستوى مثله الناقد **حميد لحميداني**، ومستوى مثله طلبته في الطور الثالث متخصصون في دراسة النقد الأدبي الحديث، حيث عرض عليهم نصا قصصيا بعنوان (الجراد) للكاتب المغربي **محمد زفزاف** من أجل قراءته، ووضع لهذه القراءة شروطا تتعلق بالاستعداد النفسي والذهني للطلبة وهي:

التخصص:« عينة القراء تنتمي كلها إلى مستوى من المعرفة يوحدها سلفا»[2].

تعاقب« القراءة ولحظة إجراء الاختبار»[2] ؛ أي إعادة كتابة القراءة مباشرة من أجل عزل المتلقي عن كل المؤثرات الخارجية.

إن التطبيق يعكس قراءة محددة مسبقا من طرفه، حيث طرح أسئلة على الطلبة تتعلق بمدى فهمهم للنص، والهدف من ذلك هو جعل قراءة الطلبة تستجيب لهذه الأسئلة مثل: « هل ترى لهذه القصة قيمة فنية؟، هل ترى لها قيمة مضمونية»[2] فجاء تقييمه لقراءتهم خاضعا لما أراده هو أن تكون عليه.

صحيح أن ما توصل إليه الناقد يعكس تنوع القراءة للنص الواحد، لكنه تنوع موهون بمدى فهم الطلبة للأسئلة التي طرحها عليهم والمتعلقة بفهمه هو للنص إذ يقول:«سيلاحظ القارئ المهتم أننا عند القراءة أخذنا بعين الاعتبار الفهم»[2]، إن الناقد بحث في التلقي المحدد و ليس التلقي المطلق للنص القصصي، فكان البحث سيكون أكثر إثارة و قربا من منهج نظرية التلقي، لو أعطى الناقد حرية لطلبة في تقديم قراءاتهم، فقد وصف تطبيقه بأنه يشبه « العملية التي يجريها المصحح لاختبارات الجامعات»[2].

اختصر الناقد عبد **العزيز طليمات** مقولات **إيزر** من خلال بحثه (فعل القراءة، بناء المعنى، بناء الذات، قراءة في بعض أطروحات فولفانج إيزر)، وهو بحث لمن أراد أن يتعرف أو يفهم ما قدمه **إيزر** في إطار نظرية القراءة والتلقي، هذا البحث النظري يعكس الفهم المنهجي لفكر **إيزر** ، وعلى عكس الناقد **حميد لحميداني** عرض الناقد **عبد العزيز طليمات** حكاية (الثعلب) على مجموعة من طلابه وراح يقارن بين قراءاتهم وما اقترحه **إيزر** من مقولات توجه التلقي.

وبحث الناقد **ميلود حسين** في (النص الأدبي بين التلقي وإعادة الإنتاج، من أجل بيداغوجيا تفاعلية للقراءة والكتابة)، هذا البحث النظري يعكس الفهم المنهجي لأفكار **إيزر**، بالإضافة إلى ذالك شكل البحث التطبيقي توضيحا أكثر لهذه الأفكار حيث دعم الناقد شروحه بنص قصير بعنوان (حكاية الثعلب) اقتطف منه هذه الجمل: « نزل الثعلب إلى خم الدجاج.

فافترس منه ما استطاع أن يفترس.

وخرج مسرعا قبل أن تدركه وبة البيت.»[2] .

تبادل المعرفة بين العلوم الإنسانية هو ما أراد الناقد **عبد القادر الزاكي** إثباته في بحثه (من النموذج النصي إلى النموذج التفاعلي للقراءة، تحليل عملية التلقي من خلال سيكولوجية القراءة) إذ يقول: « ليس غريبا أن يكون الاهتمام بالقراءة والقارئ قاسما

مشتركا بين أصحاب النقد الأدبي والعاملين في حقل علم النفس...»[2] ، ويرى الناقد أن مفهوم القراءة يتوزع على ثلاثة مستويات من الفهم هي:

النموذج التصاعدي «ينظر إلى القراءة كعملية تسير من الأسفل إلى الأعلى؛ أي من النص إلى ذهن القارئ»[2].

النموذج التنازلي «يتميز هذا النموذج بتفسير تسلسل الاستيعاب القرائي من خلال المعرفة القبلية التي يوظفها ويسخرها القارئ»[2].

النموذج التفاعلي للفهم « يتميز هذا النموذج باعتبار كل من النص والقارئ طرفين متكافئين متفاعلين في الفهم وفي توليد المعاني وتأويل النص»[2].

ركز الناقد على النموذج التفاعلي للقراءة من أجل توضيح أهمية ذاتية القارئ المتضمنة لمعارف خاصة به، ومميزات النص، فتعلق بحثه بمحاولة الكشف عن العوامل المساعدة على التلقي الفعال خاصة في المجال التربوي القائم أساسا على دور التلقي .

لا نزعم أننا استطعنا الاطلاع على كل الممارسات النقدية في الخطاب النقدي العربي المعاصر المهتمة بنظرية القراءة والتلقي، لكننا حاولنا أن نجمع ما استطعنا قصد بناء رؤية تبقى في حدود رصد بعض الاجتهادات العربية وقد نغفل اجتهادات مهمة لم نستطع الاطلاع عليها.

وحتى نصدر حكما بشأن ما قدمه النقاد العرب المعاصرون في إطار اهتمامهم بنظرية القراءة والتلقي، لابد أن ندرك أولا أن هناك نقادا عربا يتوزعون بين المشرق والمغرب لهم اجتهاداتهم التي نادرا ما تتفق، حيث غالبا ما نجد الرأي والرأي المغاير في قضايا نقدية عديدة، وهذا أمر طبيعي يعود إلى تنوع المشارب التي استقوا منها معارفهم.

قدمت نظرية القراءة والتلقي من خلال جهود الترجمة والتنظير في كثير من الأبحاث النقدية التي ساهم بها نقادنا العرب في المغرب والمشرق لكن، هذه الجهود لم تتبلور كاتجاه في قراءة الخطاب النقدي العربي المعاصر بشكل واضح ومباشر، حيث اهتمت بعلاقة النص بالقارئ أو العكس، دون الاعتناء بحقيقة هذه العلاقة، فتأثرت هذه البحوث بفكرة تعدد دلالات النص الأدبي بشكل جعلها تقحم فعل التأويل كمرادف يعكس اختيارات القراء.

استفادة النقاد العرب من اتجاهات القراءة التي مثلتها مناهج ما بعد البنيوية خاصة التفكيكية جعل دراستهم تفتقد لعنصر التخصيص، حيث قلما نجد كتابا مختصا في توضيح الجانب الاجرائي والمفاهيمي لنظرية القراءة والتلقي لا يمهد أو يقارن أو حتى يوازي بين هدف القراءة في نظرية القراءة والتلقي وهدفها في مناهج ما بعد البنيوية، كما هو الحال في كتاب (الأصول المعرفية لنظرية القراءة والتلقي) **لناظم عودة خضر**، وقد يعود سبب هذا الخلط إلى عدم الوعي بأن كل المناهج النقدية التي تتجه إلى القارئ لا تنطلق من نقطة بداية واحدة، أو منطلق فلسفي موحد، حيث ينتمي نقاد كل منهج إلى تقاليد فكرية مختلفة.

من أبرز الإشكالات التي ظهرت في تبني النقاد العرب للاتجاهات النقدية المعاصرة عدم الإحاطة بإجراءات المنهج النقدي المعتمد، حيث في كثير من الأحيان يتم الأخذ بإجراءات وإهمال أخرى تخص المنهج ذاته، مما يعني اجتثاث هدف من أهدافه ، وهذا ما يتيح ظهور اجتهادات شخصية غير مبررة كما هو الحال مع ما قدمه **عبد الملك مرتاض** في كتابه (نظرية القراءة، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية).

استخدام مصطلحا القراءة والتلقي في الكثير من الكتب النقدية العربية المعاصرة بشكل عفوي، حيث نلمس عند النقاد المهتمين بالشعر سؤال القراءة أو التلقي مسكونا بالبحث عن المعنى وليس التعامل مع القصيدة من باب انفتاحها على لا محدودية الدلالة، مثل ما قدمته **بشرى موسى صالح** في كتابها(نظرية التلقي...أصول وتطبيقات) و **نوال مصطفى إبراهيم** في كتابها (المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي).

غلبت المؤثرات الأجنبية و هيمنتها على أغلب الكتابات النقدية العربية، حيث نجد توجهها إلى العرض النظري أكثر من محاولة التطبيق.

اجتهادات النقاد كانت على مستوى التعريف بنظرية القراءة والتلقي أكثر من محاولة تقصي النقائص أو الفوائد إذا ما طبقت على النص الأدبي العربي.

بين العودة إلى التراث القديم والقطيعة معه، تشكلت إشكالية فهم ما ترمي إليه نظرية القراءة والتلقي من توضيح لتقاليد القراءة، فمن النقاد العرب من راح يوازن بين مقولاتها المعاصرة وما قاله علماء العرب عن البلاغة والتأويل، ومنهم من راح يتعمق في أصولها المعرفية من أجل الحكم عليها إما بالجدة أو بالتبعية، في الوقت الذي تجاوزت الممارسة

النقدية الغربية في إطار نظرية القراءة التلقي البحث في الإرهاصات وشرح المفاهيم التي تسطر آلياتها لقراءة النصوص الأدبية.

بفعل هذا الارتباك في تلقي نظرية القراءة والتلقي نشأ اختلاط في استعمال مصطلحاته وإجراءاتها، حيث راح أغلب النقاد يقارنون مصطلح التلقي بأوصاف ومترادفات قد تكون أول خدمة تقدمها هي الفوضى والإرباك. وهذه بعض النماذج لتعدد ترجمة بعض مصطلحات النظرية لدى النقاد العرب بالمقارنة مع الترجمة التي اعتمدنا عليها عن **عبد الوهاب علوب** (فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية) و**رشيد بن حدو**(جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص).

المصطلح	الترجمة	الناقد	عنوان الكتاب	الصفحة
أفق التوقع	أفق الانتظار أفق التوقع	نادر كاظم	المقامات والتلقي	33
	أفق التوقعات	حامد أبو أحمد	الخطاب والقارئ	40
		نوال مصطفى إبراهيم	المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي	12
		سامي إسماعيل	جماليات التلقي	86
	أفق الانتظار	شرفي عبد الكريم	من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة	162
		ناظم عودة خضر	ناظم عودة خضر	137
تخييب الأفق	كسر الأفق	نادر كاظم	المقامات والتلقي	52
		نوال مصطفى إبراهيم	المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي	38
	التغير الآفاقي	سامي إسماعيل	جماليات التلقي	99
	تغير الأفق	شرفي عبد الكريم	من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة	167
	التغير في الأفق	حامد أبو أحمد	الخطاب والقارئ	83

استجابة الأفق	انصهار الآفاق	سامي إسماعيل	جماليات التلقي	84
	اندماج الآفاق	شرفي عبد الكريم	من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة	167
		نادر كاظم	المقامات والتلقي	67
الفراغ	الفجوات الفراغات اللاتحديد	نادر كاظم	المقامات والتلقي	27
	الفراغ الفجوات والمبهمات	نوال مصطفى إبراهيم	المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي	37 36 37
	الفراغات مناطق عدم التحديد	حامد أبو احمد	الخطاب والقارئ	125 126
	الفراغات	سامي إسماعيل	جماليات التلقي	185
	مواقع اللا تحديد	ناظم عودة خضر	الأصول المعرفية لنظرية القراءة والتلقي	154
	البياض	شرفي عبد الكريم	من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة	225
الرصيد	السجل النصي	شرفي عبد الكريم	من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة	139
	السجل	ناظم عودة خضر	لأصول المعرفية لنظرية القراءة والتلقي	153
	رصيد النص	حامد أبو أحمد	الخطاب والقارئ	126
الرصيد	ذخيرة النص	حميد سمير	النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري	38
القارئ الضمني	القارئ الضمني	شرفي عبد الكريم	من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة	185
		حامد أبو أحمد	الخطاب والقارئ	47
		سامي إسماعيل	جماليات التلقي	124

	القارئ المفترض	عبد العزيز طليمات	فعل القراءة، بناء المعنى وبناء الذات	163

الخاتمة

الخاتمة:

جدير بي قبل أن أحدد نتائج هذا البحث الإشارة إلى أنه لا يمكن أن تكون له خاتمة؛ لأنه مفتوح على قراءات غير منتهية، إلا أن موضوعية البحث الأكاديمي تستلزم وضع نتائج البحث فيما يسمى بالخاتمة، لذا أجدني بعد هذه القراءة لتلقي نظرية القراءة والتلقي في الخطاب النقدي العربي المعاصر، أسجل هذه النتائج التي رتبتها كما يلي:

لم تجد المناهج النقدية السياقية والنسقية السر الذي يجعل النص الأدبي مستمرا حتى بعد أن تنتفي الظروف الاجتماعية والنفسية التي ألهمته وتجدد معناه وبقائه في دائرة المحتمل بعد أن كان مغلقا، وبقي النقد الأدبي يطرح أسئلة لانهائية، وبعد الجدل الذي صاحب محاولة إيجاد إجابات لتساؤلاته، قدمت نظرية القراءة والتلقي مفتاحا للبحث في النص الأدبي على أساس أنه لا يستمد خلوده إلا بقراءته قراءة بعيدة عن السياق النفسي

والاجتماعي ومنعزلا عن علاقات تشكل بنياته، ولا يأتيه هذا الخلود إلا إذا كان مؤثرا في قارئه، فيتفاعل هذا الأخير معه ويمنحه رؤاه في كل عصر.

تقوم نظرية القراءة والتلقي على أصول فلسفية ونقدية سابقة عليها استلهمت منها الكثير من أفكارها، ولم تكن محاولتنا تقصي هذه الأصول من منطلق أن كل جديد له جذور في القدم، بقدر ما أردنا توضيح الفرق بين إرهاصات متناثرة حول مفاهيم مشتركة بين الكثير من المناهج النقدية، وبين جذور مؤثرة تمخض عن استثمارها تكوين نظرية بعينها فكانت نظرية القراءة والتلقي صدى لأفكار اجتمعت لتعطي للمتلقي سلطة التحكم في النص.

قدم أطروحات نظرية القراءة والتلقي **هانس روبرت ياوس وفولفانغ إيزر** فقد انشغل **ياوس** بالبحث عن تاريخ الأدب بوصفه حافزا لقراءة النص يمنحه الخلود من خلال سعيه لتأصيل جمالية التلقي، وكان هدفه هو إثبات أن تاريخ الأدب لا يخضع للنصوص الأدبية وحدها، وإنما يقوم على تلقي القارئ لهذه النصوص، أما **إيزر** فقد عمق فعل القراءة حين رأى أن ما هو أساسي لقراءة أي نص أدبي هو تفاعل بين بنية ومتلقيه، فهو لا يقيم فعل القراءة على أنه حرية للمتلقي وحده وإنما يحيل ذلك إلى ما يوفره له النص من دلالات مفتوحة تثير أسئلة مع كل قراءة.

لكن، إذا كانت نظرية القراءة والتلقي مع **ياوس وإيزر** قدمت مشروعا نقديا يخلد النص الأدبي ويمجد القارئ، فهي لم تستطع أن تجيبنا عن أسئلة تصب في صميم عملية التلقي من بينها: ما الذي يختلج في عقل القارئ أثناء عملية القراءة؟ هل قراءته تتلقى أسئلة من ذاته أمن خارجها؟ مادام النص يحمل قارئا ضمنيا فلماذا لا نجد قراءة مشتركة بين القراء؟ فنظرية القراءة والتلقي لها نقائص فإن كان النص هو الذي يبرمج القراءة فهو لا يخلو من الرؤية الخاصة به، وحين نعود إلى تاريخ التلقيات التي صاحبت النص الأدبي من أجل فهمه، فإننا لا نمتلك مقياسا نفرق به بين مجرد القراءة الملقحة بثقافة العصر الذي وجد فيه، وبين القراءة المحاورة للنص المبنية على آلية التلقي وهي التفاعل.

تلقي النقد العربي المعاصر لهذه النظرية كان نتيجة الاستجابة لما أحدثته من تثوير جذري للفكر النقدي في علاقته بالنص وتوزع بين تنظير وممارسة، والتنقيب على سلبيات هذا التلقي قد لا يفيدنا كثيرا بقدر ما يفيدنا البحث عن حلول لا تمس تلقي النقد العربي

المعاصر لنظرية القراءة والتلقي وحدها وإنما تشمل التلقي العربي للمناهج النقدية بصفة عامة؛ لأن سلبيات أي منهج هي نتيجة الافتقار لقاعدة نقدية عربية توجه منطلقات الفكر العربي للوصول إلى نتائج موحدة تستطيع مواجهة فكر الآخر بالحجة أو بعقد الصلة معه بالحجة كذلك.

والحقيقة التي لامناص منها هي أن النقد الأدبي العربي المعاصر يجتهد ليقدم أفضل مالديه، فليس من المعقول أن تكون كل هذه الترجمات والممارسات التطبيقية مجرد إسالة لحبر القلم، لكن المشكلة تكمن في أن التلقي العربي يفتقد للكثير من الحلقات التي تؤهله ليحاور النقد الغربي فهو تلقي يجمع ما هو فكر مستقل بذاته ليجعله مندمجا ومختلطا مع فكر آخر، إذ يسعى النقاد العرب المعاصرين على المستوى التنظيري إلى نقل النظريات الغربية عن طريق الترجمة واجتثاث ما يتوافق والتراث العربي فقط أو ما يتوافق وفكر الناقد، أما على مستوى التطبيق فالأمر يكون تحصيلا حاصلا لنقائص المستوى النظري.

لذلك نقترح على تلقي النقد العربي المعاصر أن يعي:

أن مسار النقد الغربي يختلف على مسار النقد العربي، فهو عند الغربيين يأتي نتيجة جهد فكري متكامل يؤسسه العقل الغربي، وفق سياقات ثقافية وخلفيات معرفية وجذور فلسفية، ونتيجة التكامل بين هذه الركائز الثلاثة يتمخض فكر نقدي مستقل بذاته يحمل خصوصية المنبع، ولهذا يجب على الناقد العربي أن يراعي هذه الخصوصية بأن يفهم أولا منبع المنهج حتى يستطيع فهمه، فكثير من النقاد العرب يبدأ من حيث انتهت نتائج المنهج، وهذا ما يجعل النقد العربي مشوشا.

العودة إلى التراث النقدي العربي تنطلق من فهم هذا التراث أولا، فرد الآراء النقدية والبلاغية خاصة إلى توجهات منهجية وعقائدية يعرقل تأسس فكر نقدي وفقها، فما للسياسة هو للسياسة، وما للدين هو للدين وما للنقد هو للنقد، لهذا يجب على الفكر العربي قراءة تراثه النقدي من أجل تأطيره وجعله منبعا للتأسيس وليس للمساءلة فقط بعد التلقي.

حداثة المنهج لا تعني بالضرورة حداثة مصطلحه، لذلك يجب فهم المنهج في إرهاصاته، فالمصطلحات النقدية بحاجة إلى تدقيق عقلي يضفي بها إلى تدقيق في

الاستعمال اللغوي، ويقع هذا على عاتق الترجمة بالدرجة الأولى؛ لأن وظيفتها هي التعريف بالمنهج والمصطلحات المنبثقة منه.

خصوصية المنبع النقدي تنعكس دائما على النصوص الأدبية، لذلك يجب مراعاة النفس الخاص بالنص العربي، فالنص الغربي حين يواجه بمنهج غربي فالنفس سيكون واحدا، أما النص العربي حين يواجه بمنهج غربي فالأكيد أن نتيجة التقائهما ستكون قراءة تتماوج بين الملامح العربية والملامح الغربية.

ولتحقيق هذه الأهداف وغيرها ومن أجل قيام نقد عربي مثمر، يجب توحيد الجهود العربية النقدية بإنشاء مركز للترجمة يوحد المشرق والمغرب، هدفه الرئيسي هو تقديم ترجمة عربية مبنية على أسس علمية تأخذ بعين الاعتبار خصوصية اللغة العربية، وتأخذ من الاحتمالات الممكنة للمعنى ماهو أجدر بأن يكون مقابلا عربيا يستطيع الصمود لآماد طويلة، ولا يكون هذا إلا إذا كان أدرك النقاد العرب أن المصطلح ليس وحدة معجمية وإنما هو حقيقة معرفية يجب تدعيمه بتحديد دلالي يبن مجال اشتغاله وحمولته المعرفية.

نشر ثقافة الوعي المنهجي وسط طلاب الجامعات؛ لأن الكثير من الدراسات والبحوث المنشورة في الساحة النقدية العربية تعود في الأصل إلى أطروحات تخرج، لهذا يجب تأسيس قاعدة تلقي المنهج وفق مبادئ متفق عليها في مقرر تعليمي يتم إدراجه في المناهج الدراسية.

تشجيع المجامع العربية والمؤسسات الجامعية والثقافية على عقد دورات يتم من خلالها تقديم دراسات تطبيقية تعيد النظر في الممارسات النقدية العربية غير الدقيقة المتداولة من أجل الحد منها، وتخصيص دور نشر خاصة بالكتابات النقدية وذلك من أجل مراقبة ما يشيع في الساحة النقدية العربية.

أخيرا لا يدعي هذا البحث تقديم جديد أو استيفاء الموضوع حقه، بل هي مجرد قراءة متواضعة، قد تثير لدى بعض من سيقرؤها طرح أسئلة حولها أو من خلالها.

قـائـمـة الـمـصـادر و الـمـراجـع

قائمة المصادر والمراجع:

I- المصادر.

1- القرآن الكريم

غرناط محمد:

2- متاع الأبكم. (ط.1). دار الأمان، الرباط، 2002.

المراجع:

أبو ديب كمال:

1- في الشعرية. مؤسسة الأبحاث العربية (ط.1). بيروت- لبنان. 1980.

إبتسام أحمد حمدان:

2- الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي. (ط.1). دار القلم العربي، حلب، 1997.

إبراهيم نبيلة:

3- فن القص في النظرية والتطبيق. (ط.1). مكتبة غريب، القاهرة.(د.ت).

إبراهيم عبد الله:

4- التلقي والسياقات الثقافية، بحث في تأويل الظاهرة الأدبية. (ط.2). منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005.

ابن قتيبة:

5- الشعر والشعراء. تح: مصطفى أفندي السقا.(ط.2).مطبعة المعاه، مصر،1932.

أبو حامد أحمد:

6- الخطاب والقارئ، نظرية التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة. (ط.2). مركز الحضارة العربية، 2003.

أبو زيد نصر حامد:

7- إشكالات القراءة وآليات التأويل.(ط.6). المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء- بيروت.2001.

أبي حيان التوحيدي:

8- الإمتاع والمؤانسة. (ط.1).تح: هيثم خليفة الطعيمي. المكتبة العصرية. صيدا- بيروت. 2003.

أدونيس، إدوارد سعيد:

9- الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب.ج1. دار العودة. بيروت.1974.

10- الشعرية العربية.(ط.3). دار الآداب، بيروت، 2000.

بشرى موسى صالح:

11- نظرية التلقي... أصول وتطبيقات. (ط.1). المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء_ بيروت، 2001.

بوحسن أحمد.

12- في المناهج النقدية المعاصرة.(ط.1). دار الأمان للنشر والتوزيع ، الرباط، 2004.

13- نظرية الأدب، القراءة، الفهم، التأويل.(ط. 1)، دار الأمان للنشر والتوزيع، 2004.

بوعلي عبد الرحمن:

14- الرواية العربية الجديدة, (ط.1). كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة بحوث ودراسات، جامعة محمد الأول، وجدة، (د.ت).

بوطاجين السعيد:

15- الترجمة والمصطلح، دراسة في إشكالية ترجمة المصطلح النقدي الجديد. (ط.1). منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009.

تاوريرات بشير:

16- محاضرات في مناهج النقد الأدبي العربي، دراسة في الأصول والملامح والاشكالات التنظيرية والتطبيقية. (ط.1). مكتبة اقرأ.قسنطينة، الجزائر، 2006.

الجاحظ، عثمان عمر بن بحر:

17- البخلاء. . (ط.1). موفم للنشر، الجزائر،1987.

18- البيان والتبيين.تح: عبد السلام محمد هارون. (ط.4). مكتبة الخانجي، القاهرة 1975.

19- الحيوان. تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة مصطفى اليافي وشركاه. مصر، (د.ت).

حازم القرطجاني.

20- منهج البلغاء وسراج الأدباء. (ط.3). تح: محمد الحبيب خوجة. دار الغرب الإسلام. بيروت- لبنان، 1986.

حسن الحنفي:

21- قضايا معاصرة في الفكر الغربي المعاصر. (ط.1). دار الفكر العربي المعاصر، القاهرة، (د.ت).

خرماش محمد.

22- إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي العاصر، البنيوية التكوينية بين النظر والتطبيق. ج2. (ط.1). مطبعة آنفو، فاس، 2001.

خمري حسين:

23- نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال. (ط.1). منشورات الاختلاف، الجزائر.2007.

. **الدحلية عباس:**

24- الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين.(ط.1). مطبعة النجاح الحديثة. 1999.

سامح رافع محمد:

25- الفينومنولوجيا عند هوسرل، دراسة نقدية في التجديد الفلسفي المعاصر. (ط.1).دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،1991.

سامي إسماعيل:

26- جمالية التلقي. دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر.(ط.1). المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002.

سمير حميد:

27- النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري. منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق،2005.

سمير سعد حجازي:

28- النقد العربي المعاصر. قضاياه واتجاهاته. (ط.1). دار الآفاق العربية، القاهرة،2001.

شرفي عبد الكريم:

29- من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة.(ط.1).منشورات الاختلاف، الجزائر،2007.

عبد القاهرالجرجاني:

30- دلائل الإعجاز. دلائل الإعجاز.(ط. 5). تح: محمود محمد شاكر.مكتبة الخانجي للنشر والتوزيع، القاهرة،2004 .

عبد الناصر حسن محمد:

31- نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي. المكتب المصري للتوزيع والمطبوعات. القاهرة، 1999.

عبد الله إبراهيم:

32- التلقي والسياقات الثقافية، بحث في تأويل الظاهرة الأدبية. (ط.2). منشورات الاختلاف، الجرائر، 2005.

عبد الواحد محمد عباس:

33- قراءة النص وجمالية التلقي. قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة.(ط.1). دائرة الوفاء،(د.ت).

العشي عبد الله:

34- زحام الخطابات. (ط.1). دار الأمل للنشر و التوزيع. الجزائر. 2008.

غيوة فريدة:

35- اتجاهات وشخصيات في الفلسفة المعاصرة. (ط.1). دار الهدى، الجزائر (د.ت).

فضل صلاح:

36- في النقد الأدبي. (ط.1). منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.

قاسم سيزا :

37- القارئ و النص ، العلامة والدلالة. (ط.1). المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002.

قطب سيد:

38- النقد الأدبي، أصوله ومناهجه. (ط.3). دار الشروق. مصر. 2006.

قطوس بسام:

39- مدخل إلى مناهج النقد العربي. (ط.1). دار الوفاء، الجزائر. 2006.

كاظم نادر:

40- المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث.(ط. 1). المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت ، 2003.

كرم يوسف:

49- تاريخ الفلسفة الحديثة. (ط.4). دار المعارف، بيروت،1966.

ماجدولين شرف الدين:

41- ترويض الحكاية، بصدد قراءة التراث السردي.(ط.1). منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007.

محمد بن سلام الجمحي:

42- طبقات فحول الشعرا. تح: محمودشاكر.دار المعارف(ط.1)، القاهرة، 1952.

محمد سويتري:

43- النقد البنيوي والنص الروائي. نماذج تحليلية من النقد العربي، الزمن، الفضاء، السرد.ج2. منشورات الاختلاف الاختلاف، الجزائر. 2007.

مرتاض عبد الملك:

44- نظرية القراءة. تأسيس للنظرية العامة للقراءة. (ط.1). دار الغرب للنشر والتوزيع. .2003

45- نظرية النص الأدبي. (ط.1). دار هومة، الجزائر، 2007.

مفتاح محمد:

46- تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص. (ط.1). المركز الثقافي العربي. بيروت– الدار البيضاء. (د.ت).

المسدي عبد السلام:

47- الأسلوب والأسلوبية. (ط.2). الدار العربية للكتاب، ليبيا-تونس.1982.

قضية البنيوية، دراسة ومناهج، دار الجنوب للنشر، تونس، 1995.

ميجان الرويلي وسعد البازغي:

48- دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا.(ط.3). المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، 2000

49- **ناصف مصطفى:**

نظرية المعنى. (ط.1). دار الأندلس، (د. ت).

ناظم عودة خضر:

50- الأصول المعرفية لنظرية القراءة والتلقي.(ط.1) . دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1998.

نوال مصطفى إبراهيم:

51- المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي، مقاربة نصية في ضوء نظرية التلقي والتأويل. (ط. 1). دار جرير للنشر والتوزيع، عمان الأردن. 2008.

الواد حسين.

52- المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب. (ط.1). المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار سحنون للنشر والتوزيع، تونس، 1999.

وغليسي يوسف:

53- مناهج النقد الأدبي، مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها وتطبيقاته العربية. (ط.1). جسور للنشر والتوزيع. 2000.

يقطين سعيد:

54- انفتاح النص الروائي، النص والسياق. (ط.1). المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، .1989

55- الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي. (ط.1).المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء. (د.ت).

يوسف أحمد:

56- القراءة النسقية ، سلطة البنية ووهم المحايثة.(ط.1). منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007

II- المراجع المترجمة:

إيزر فولفغانغ:

1- فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية.(ط.1). تر: عبد الوهاب علوب. المجلس الأعلى للثقافة. 2000.

إنغاردن رومان:

2-العمل الفني الأدبي، مع ملحق عن وظائف اللغة في التمثيلية المسرحية. تر: دودو أبو العيد. (ط.1). منشورات مخبر الترجمة والمصطلح. جامعة الجزائر. 2007.

إيغلتن تيري:

3- نظرية الأدب. تر: ثائر ديب.منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995.

بير جيرو:

4- الأسلوبية. (ط.2). تر: منذر العياشي. مركز الإنماء الحضاري، 1994.

جاكبسون رومان:

5- قضايا الشعرية. (ط.2). تر: محمد الولي ومبارك حنون. دار توبقال للنشر، المغرب. الدار البيضاء. 1990.

تودوروف تيزفيطان:

6- نظرية المنهج الشكلي،نصوص لشكلانيين الروس.(ط.1).تر: إبراهيم الخطيب. الشركة العربية للناشرين المتحدين، الرباط، 1999.

دومينيك مونغانو:

7- لمصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب. (ط.1). تر: محمد يحيائن. منشورات الاختلاف، الجزائر. 2005.

ديكارت رينه:

8- مقال عن المنهج. تر: محمود محمد الحضري.(ط.1). الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1985.

روبرت سي هول:

9- نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية. تر: رعد عبد الجليل. (ط.1). دار الحوار للنشر والتوزيع. 1992.

ريكو بول:

10- نظرية التأويل. تر: سعيد الغانمي. (ط. 1). المركز الثقافي العربي، المغرب،2001.

طاليس أرسطو:

11- فن الشعر. تر و تع: إبراهيم حمادة. (ط.1).مكتبة الأنجلو مصرية، (د. ت).

كوبلستون فريدريك:

12- تاريخ الفلسفة، مج (اليونان والرومان). (ط.1). تر: إمام عبد الفتاح. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،2002.

ليوتن:

13- نظرية الأدب في القرن العشرين. (ط. 1). تر: عيسى علي العاكوب عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية. القاهرة. 1996.

هانس روبرت ياوس:

14- جمالية التلقي ، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي.(ط.1) . تر: رشيد بن حدو . المجلس الأعلى للثقافة، 2004.

هاو آلن:

15- النظرية النقدية (مدرسة فرانكفورت).(ط.1). تر: ثائر ديب. منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، 2005.

هوسرل إدموند:

16- تأملات ديكارتية: تر: نسيخ الأرض بشير. (ط.1). دار بيروت للطباعة والنشر، لبنان.1958.

II- المعاجم:

ابن منظور:

1- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم. لسان العرب. (ط.1). ج2. دار لسان العرب . بيروت- لبنان، (د.ت).

إسماعيل بن حماد الجوهري:

2- الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية . (ط.2). ج2. دار العلم للملايين. بيروت، 1979.

بدوي عبد الرحمن:

3- موسوعة الفلسفة.(ط.1). المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت. 1984.

لالاند أنديه:

4- موسوعة لالاند الفلسفية. (ط.2). تر: خليل أحمد. منشورات عويدات، بيروت – باريس،2001.

مجمع اللغة العربية:

5- المعجم الفلسفي. (ط.1). الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية. 1983.

III- الدوريات:

أبو هيف عبد الله:

1- المصطلح السردي تعريبا وترجمة في النقد العربي الحديث، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية. سلسلة الآداب والعلوم الانسانية. مج: 28، العدد 1، 2006.

انتقال المفاهيم:

2- (ط.1). منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية، الرباط، 1999.

3- عالم المعرفة. المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت1997

علامات:

3- ج10.ديسمبر. النادي الثقافي بجدة.1999.

العرب والفكر العالمي:

4- مركز الإنماء القومي، بيروت- باريس، ع10. 1990.

فصول:

5- مج5. العدد1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1984

الفكر العربي

6- مركز الإنماء القومي، بيروت- باريس، ع 48- 49، 1988

7- مركز الإنماء القومي، بيروت، باريس، ع 96-79، 1992.

منشورات المركز الجامعي خنشلة:

8- وقائع الملتقى الدولي الثاني، الخطاب النقدي الأدبي العربي المعاصر، 19-20 مارس 2007.

نظرية التلقي اشكالات وتطبيقات:

9- منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية، الرباط.سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24.

IV-الرسائل الجامعية والانترنت:

يوسف محمد جابر إسكندر:

1- تأويلية الشعر العربي، نحو نظرية تأويلية في الشعرية. كلية الآداب جامعة بغداد، 2005

. comwww.pdffactory.

www. Islamweb. Net